

ثقافة أم إعلام

إن المدقق في المشهد الثقافي العربي، يلاحظ بروز ظاهرة جديدة، ربما تواكب ما يشهده العالم من طغيان الإعلام ووسائله على مناص حياتنا المعاصرة.

ففي أي نشاط ثقافي، نجد أن المظهرية الإعلامية تتغلب على العمل الثقافي الحقيقي، حتى أصبح مفهوم الثقافة منصة يلقي عليها القائمون على العمل الثقافي خطبهم العصماء وسط غابة من كاميرات التلفزيون والصحافة، أو مقصداً لقص شريط الافتتاح للمعارض الفنية وسط توهج إضاءات كاميرات الصحافة. وأصبح المسؤولون عن العمل الثقافي حريصين على الظهور اليومي سواء على شاشات التلفزيون أو صفحات الجرائد بمناسبة ودون مناسبة. وكأن العمل الثقافي مجرد ظهور وتلميع للقائم على الشأن الثقافي. لا يمكننا إنكار أهمية استفادة الإعلام من النشاط الثقافي، فالثقافة أفضل وجه للإعلام، وتشكل ذخيرة لا تفنى للعمل الإعلامي، ولكن هذا لا يعني أن يتحول العمل الثقافي إلى عمل إعلامي مجرد.

فعلى القائمين على العمل الثقافي أن يكون هدفهم تطوير المنتج الثقافي، والارتقاء بذوق الجمهور وتكريس

د. خالد عبد اللطيف رمضان

ARCHIVE
http://ArchiveBeta.Sakhrit.com

قيم إيجابية لدى الجمهور تجاه المنتج الثقافي، وغرس بذرة «التثقف» في الأجيال الصاعدة، من خلال خلق علاقة حميمة بينهم وبين الكتاب بوسائل عديدة.

ومن خلال التعاون مع المؤسسات التربوية، ومن خلال المهرجانات والمسابقات التي تعنى بثقافة الطفل. ولعل هذه السنة الحميدة التي ابتدعتها اليونسكو، وتبعتها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، في جعل مدينة عربية كل عام عاصمة للثقافة العربية، تسهم في تغيير مفهوم العمل الثقافي لدى المسؤولين العرب، الذين لا يتجاوز اهتمام الغالب منهم، الحضور الإعلامي المكثف، بغض النظر عن مستوى ما يقدم من نشاط ثقافي ومدى قدرة هذا النشاط على إثارة اهتمام الجمهور واستقطابه ومن ثم التأثير عليه.

نتمنى أن تسهم الاحتفاليات العربية بالعواصم الثقافية المتعاقبة في تطوير البنية التحتية للعمل الثقافي، وتطوير المنتج الثقافي، والمساهمة في بناء شخصية المواطن العربي، لكي يستطيع مواكبة روح العصر. كما نتمنى أن لا يطغى الإعلامي على الثقافي في العمل الثقافي العربي.

ARCHIVE
http://Archive.Sakuni.com

نظرية

التناس

● محمد عزام

1. إشكالية المصطلح:

INTERTEXTUALITY (التناس) مصطلح نقدي، يرادفه (التفاعل النصي)، و (المتعلقات النصية)، وقد ولد TRANSTEXTUALITY مصطلح (التناس) على يد جوليا كريستيفا عام 1969 التي استنبطته من باختين في دراسته لدستوفيفسكي، حيث وضع تعددية الأصوات (البوليفونية)، والحوارية (الديالوج) دون أن يستخدم مصطلح (التناس). ثم احتضنته البنيوية الفرنسية، وما بعدها من اتجاهات سيميائية، وتفكيكية، في كتابات كريستيفا، ورولان بارت، وتودوروف، وغيرهم من رواد الحداثة النقدية، على الرغم من أن بذوره كانت أقدم من ذلك، إذ ساد، في الماضي، إحساس عام بأن دراسة أعظم الأدباء لا يمكن أن تدور في فلكهم وحدهم، لأن مثل هذه

الدراسة لا تكفي وحدها في تحقيق المعرفة الكاملة، ذلك أن معرفة الخلف ينبغي أن ترتبط بمعرفة السلف، وأكثر المبدعين أصالة هو من كان في تكوينه رواسب من الأجيال السابقة، يقول لانسون LANSON: «ثلاثة أرباع المبدع مكون من غير ذاته» (1) ولهذا لا بد من التعرف على الماضي الذي يمتد فيه، وعلى الحاضر الذي يتسرب إليه، وفصل كل منهما عن الآخر. وبهذا يمكن أن نقدر أصلاته الحقيقية، ونتمكن من إعطاء الدراسات الأدبية دفعة جديدة تتجاوز أبحاث الستينات.

ويؤكد تودوروف في كتابه (الشعرية) أن الفضل في بدء الاعتراف في هذه الظاهرة التعبيرية يعود إلى الشكلايين الروس، فقد كتب شيكلوفسكي: «إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى،

أو هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص، حدث بكيفيات مختلفة.

وقد شاع هذا المصطلح في الأبحاث الأدبية، والدراسات النقدية، وهاجر في بداية السبعينيات إلى أمريكا. وفي عام 1976 أصدرت مجلة (بويطيقا) عددا خاصا عن (التناص). وفي عام 1979 أقيمت ندوة عالمية عن (التناص) في جامعة كولومبيا تحت إشراف ريفاتير، ونشرت أعمالها في مجلة (الأدب) عام 1981، على الرغم من أن كريستيفا نفسها قد تخلت عن مصطلح (التناص) في عام 1985، وآثرت عليه مصطلحا آخر هو (التنقلية)، إذ تقول: «إن هذا المصطلح (التناصية) الذي فهم غالبا بالمعنى المبتذل (لنقد الينايع) في نص ما، يفضل عليه مصطلح التنقلية».

2. المفاهيم التناصية:

يرى لييتش LEITCH أن «النص ليس ذاتا مستقلة، أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى... إن شجرة نسب النص شبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا أو لا شعوريا» (2) من هذا التعريف نستنتج أن (التناص) يعني توالد النص من نصوص أخرى، وتداخل النص مع نصوص أخرى، وأن النص هو خلاصة لما لا يحصى من النصوص. ومن هنا تعالق النص مع نصوص أخرى. وإن فلا حدود للنص، ولا حدود بين نص وآخر، وإنما يأخذ النص من نصوص أخرى، ويعطيها في آن. وبهذا يصبح النص

وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها، وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في توازن وتقابل مع نموذج معين، بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو» ويرى أن باختين هو أول من صاغ نظرية حول تعدد القيم النصية المتداخلة، فهو يجزم بأن عنصرا مما نسميه رد الفعل على الأسلوب الأدبي السابق، يوجد في كل أسلوب جديد... والفنان ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين، فيبحث في خضمها عن طريقه... وفكره لن يجد إلا كلمات قد تم حجزها. ولهذا فإن تودوروف يسمي الخطاب الذي لا يستحضر شيئا مما سبقه: (أحادي القيمة)، ويسمى الخطاب الذي يعتمد في بنائه على هذا الاستحضار بشكل صريح (خطابا متعدد القيمة).

و(التناص) تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي تحمي الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها. وغاب (الأصل) فلا يدركه إلا نوو الخبرة والمران.

جاء في المعجم الموسوعي لعلوم اللغة لديكرو، وتودوروف: أن كل نص هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى. فالنص الجديد هو إعادة إنتاج لنصوص وأشلاء نصوص معروفة، سابقة أو معاصرة، قابضة في الوعي واللاوعي، الفردي والجماعي.

هكذا يبدو (التناص) علاقة تفاعل بين نصوص سابقة، ونص حاضر.

نجدته في العناوين، والمقدمات،
والخواتم، وكلمات الناشر، والصور.

6- المصاحبات الأدبية - PARALI

هي الاستشهادات TERENCE
الأدبية التي تدخل في بنية نصية
معينة.

7- التناصية: هي مجموعة من
العلاقات التي نراها بين النصوص.
وهي تتجاوز قضية التأثر والتأثير
إلى أمور تتعلق بالبنية والنغم
والفضاء الإبداعي.

8- المتناص INTERTEXT هو

مجموعة النصوص التي يمكن
تقريبها من النص، سواء كانت في
ذاكرة الكاتب أو القارئ، أم في الكتب.
وهو النص الذي يستوعب عددا من
النصوص، ويظل متمركزا من خلال
المعنى (لوران جيني)، بينما يناقش
ريفاتير الخلط السائد بين (التناص)
(والتناص)، فيرى أن (المتناص) هو
مجموع النصوص التي يمكن تقريبها
من النص الموجود تحت أعيننا، أو
مجموع النصوص التي نجدتها في
ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين.

9. المتعاليات النصية: TRANS

هي كل ما يجعل TEXTUALITY
نصا يتعالق مع نصوص أخرى،
بشكل ضمني أو مباشر. وقد خصص
لها جيرار جينيت كتابا بأكمله سماه:
PALIM PSESTES. SEUIL PARIS
حدد فيه أنماط (المتعالقات 1983
النصية) في خمسة أنواع هي:

النص ومعمار، والتناص،
والميتانصية، والمناصة والتعلق
النصي. وهذه الأنواع تتداخل فيما
بينها.

بمثابة بصلة ضخمة لا ينتهي
تقشيرها فالمعاني والدلالات فيه
طبقات.. بحسب القراء، والأزمنة،
والأمكنة. وهذا ما يؤكد هارولد بلوم
الذي يرى أن الكاتب يكتب نصه تحت
تأثير (الهوس) الذي يمارسه النص
السابق كعقدة أوديبية تدفع المبدع إلى
السير على منوال النص الأول أو
التمرد عليه (3).

بيد أن بعض الباحثين يرغب في
تكثير مفاهيم (التناص)، رغبة في
الوصول إلى أدق جزئيات هذا
المصطلح الجديد، ومن هذه المفاهيم:

1- التناص: INTERTEXTUALITY

ظهر كمصطلح للمرة الأولى على يد
جوليا كريستيفا عام 1966 في مجلة
(تل كل) TEL QUEL الفرنسية، وهي
تري أن « كل نص هو عبارة عن
فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص
هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى ».

2- التفاعل النصي: بين بنيتين:

بنية النص، والبنيات النصية لا
يكون مباشرا دائما، فقد يكون
ضمنيا عندما ينتج نص ما حاملا
صور نصوص أخرى من خلال
بنيته الجديد. و(التفاعل النصي)
مصطلح يؤثره بعض النقاد على
مصطلح (التناص) (4).

3- البنيات النصية: حيث ينتج كل
كاتب نصوصه ضمن بنية نصية
معاصرة له، أو سابقة عليه.

4- التعالق النصي: -HYPERTEX

الذي يرى أن النص TUALITY
اللاحق يكتب النص السابق بطريقة
جديدة.

5- المناص PARATEXTE وهو ما

3. تناسل النصوص:

يطرح (التناسل) قضية أبدية هي مسألة استقلال النص أو تبعيته. وإذا كان النقد الغربي الحديث قد ركز على تبعية النص لسياقه النفسي أو التاريخي أو الاجتماعي، فإن (التناسل) في النقد المعاصر يؤكد - عدم استقلال النص الأدبي. لكنه لا يمارس (التبعية) بالمعنى التقليدي. صحيح أن النص له صلة بالنصوص السابقة عليه، لكنه لا يسعى إلى كشف النصوص الأصلية.

هل (التناسل) في الشكل؟ أم في المضمون؟ أم في كليهما معاً؟

في كليهما لأن الشاعر يعيد (في المضمون) إنتاج ما تقدمه وعاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة، أو ينتقي منها صورا أو مواقف أو تعابير. ولكن لا مضمون خارج الشكل، والشكل هو المتحكم في المتناسل.

والنصوص الأولى إذا تناسلت فهذا دليل على الإعجاب بها، حتى أن كل شاعر جاء تاليا حاول تقليدها أو محاكاتها. وهذا دليل على استمراريتها، بأشكال متعددة، وألوان مختلفة.

و (التناسل) هنا نوعان: تناسل داخلي، وتناسل خارجي. فالتناسل الداخلي هو حوار يتجلى في (توالد) النص و(تناسله)، وتناقش فيه: الكلمات المفاتيح أو المحاور، والجمل المنطلقات والأهداف، والحوارات المباشرة وغير المباشرة. فهو إعادة إنتاج سابق، في حدود من الحرية.

وأما (التناسل) الخارجي فهو حوار بين نص ونصوص أخرى متعددة المصادر والوظائف والمستويات. وأستشفاف التناسل الخارجي في نص عملية ليست بالسهلة، وعلى الخصوص إذا كان النص مبنيا بصفة حاذقة. ولكنها مهما تسترت واختفت فإنها لا يمكن أن تخفى على القارئ المطلع الذي بإمكانه أن يعيدها إلى مصادرها. وإذن فإن هناك نصا مركزيا يتجلى في النصوص السابقة، ونصوصا فرعية تتمثل في النصوص اللاحقة.

ومن المبتذل أن يقال إن الأديب يمتص آثار غيره من السابقين أو المعاصرين، أو يحاورها، أو يتجاوزها. والدراسة العلمية التحليلية هي وحدها التي بإمكانها اكتشاف السابق في اللاحق، والموازنة بينهما، لرصد سيرتهما، وتجنب اعتبار النص كيانا منعقلا على نفسه، وبهذا يمكن موضوع النص في مكانه من خارطة الثقافة التي ينتمي إليها، وفي حيزه الزماني المحدد.

4. (التناسل) عند البنيويين:

إذا كانت (البنيوية) تنطلق من اعتبار أن للنص الأدبي (بنية) تتجلى في (نظامه)، و(علاقات) عناصره، فإن (التناسل) يهدف إلى تحطيم فكرة بنية النص أو نظامه.

وإذا كانت (البنيوية) تعتبر النص بنية مغلقة، فإن (التناسل) يعتبر النص بنية مفتوحة، ومتحركة، ومتجددة.

وإذا كانت (البنيوية) تركز على

ثنائية الكتابة / القراءة، وترى أن النص يقرأ القارئ، وأن الكاتب الفعلي للنص هو القارئ، فإن (التناص) يحاول فك اشتباك النصوص عن بعضها بعضاً، ليعيد لكل صاحب حق حقه، ومن السابقين والمعاصرين الذين تتردد أصواتهم في جنبات النص المبدع، وتشاهد بصماتهم في صورته وتراكيبه.

وإذا كان بعض البنيويين قد تمسكوا بمنهجها الوصفي المغلق، واكتفوا به في الدراسات النقدية، فإن بعضهم الآخر قد انطلق منها إلى محاولات فتح منافذ جديدة في بنائها. ومن هؤلاء: رولان بارت، وتودوروف، وريفاتير، وآريفي... إلخ.

أما رولان بارت فيري أن كل (نص) هو (تناص)، وإن النصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصبية على الفهم. إذ فيها نتعرف بنصوص الثقافة السالفة والحالية. فكل نص - عنده - ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة. و(التناصية) عند بارت هي قدر كل نص، مهما كان جنسه. ولا تقتصر على التأثر فحسب.

وأما تودوروف فقد تبنى مصطلح (التناص) كمرتبة من مراتب التأويل، وقدم في كتابه (ميخائيل باختين) M. (1895 - 1975) رواية BACHTINE حقيقية للمعلومات المتعلقة بأهم مفكر سوفيتي في مجال العلوم الإنسانية، وأكبر منظر للأدب في القرن العشرين(5).

وقد اعتمد تودوروف على

نصوص شاملة لباختين وميز مجموعة من أعمال باختين نشرت تحت أسماء مساعديه، وتعرف على مختلف مراحل تفكير باختين من خلال علاقاته بتيارات مختلفة كالشكلائية، والماركسية، والظاهراتية، والألسنية، والسوسيولوجيا، وغيرها. إلا أن مبدأ (الحوارية) يظل موضوعاً دائماً في جميع مراحل تفكيره النقدي. لكنه بعد عام 1967، حيث اكتشفت جوليا كريستيفا (التناص)، أخذ هذا المصطلح يحل عنده محل مبدأ (الحوارية).

وعلى الرغم من أن أعمال باختين لا ترتبط بمجموعة الشكلايين الروس مباشرة، فإنها تعد امتداداً لاسهاماتهم، وقد أثرت أبحاثه في الشعرية المعاصرة. ولم تعرف أعماله في الغرب إلا بصورة جزئية، ففي حياته ظهرت فقط ترجمة لكتابه: (قطايا شعرية لاستوفسكي) (1929)، و(أعمال رابليه والثقافة الشعبية في العصور الوسطى وعصر النهضة) 1965. وهما لا يشكلان سوى جزء صغير من مجموع ضخ من مؤلفاته التي لم تنشر إلا بعد وفاته.

وتظهر بصمات باختين الهامة في الدراسات الأدبية في نظريته (تعدد الأصوات) في الرواية حيث ينطلق فيها من (سيطرة الاجتماعي على الفردي).

والتغييرات الشكلية للجنس الروائي عنده مرتبطة بالتبدلات الاجتماعية. وبهذا فإنه يحافظ على عدم الفصل بين الشكل والمضمون.

مؤسس علم التفسير في العصر الحديث بـ (التأويل النحوي) ومن جهة ثانية ينبغي إدخال الصفحة المحللة في مجموعة الكتابات التي تنتمي إليها، وهذا ما يسمى بـ (التأويل التقني).

وقد استعاض تودوروف، بعد ذلك، عن (التأويل النحوي) بـ (تحليل فقه لغوي)، وعن (التأويل التقني) بـ (التحليل البنيوي) الذي يقوم على إبراز (علاقات) التداخل النصي. واستكمل هذين السياقين بسياقين آخرين هما:

(السياق الإيديولوجي) الذي يتشكل - عنده - من مجموعة خطابات تنتمي إلى عصر بعينه، سواء في ذلك أكان الخطاب فلسفياً أم سياسياً أم علمياً أم دينياً أم جمالياً. وهذا السياق، على الرغم من تزامنه، فإنه يتميز بعدم التجانس، والبعد عن الأدبية. وأما السياق الثاني فهو السياق الأدبي الذي يتوازى مع ذاكرة الأدباء والقراء، حيث يتبلور في (الأعراف النوعية) و(الأنماط السردية) بما فيها من خواص أسلوبية وصور بلاغية. (7).

وأما ميشيل أريفي فقد وضع كتاب (لغات جاري) (7) في عام 1972، وفيه يشير إلى مقدرة علم اللسان على التصدي للنص الأدبي.

وبهذا فهو يتجاوز موقف كريستيفا التناسي الذي يكشف عن موقف إيديولوجي. وعلى الرغم من أن أريفي يتبنى مقولات الشكلايين الروس والبنيويين، ويرى أنه ليس للنص الأدبي مرجع، فإن هذه الحقيقة

ويتحدث باختين عن خصائص الزمن والفضاء في كل جنس أدبي، ويرى أن كل نص يرتبط بنصوص أخرى سابقة له، بوساطة ما سماه (علاقة حوارية).

وتبدو الرواية، من خلال هذا المبدأ، منظومة حوارية من الصور واللهجات والأساليب والوعى المجسد لاتنفصل جميعها عن اللغة.

وقد ميز تودوروف بين (الحوارية) عند باختين، و(التناسية) عند كريستيفا، ودافع عن النقد القائم على البحث، وقال إن القول يحدد موضوعه، ويعبر عن خصوصية لها علاقة بقصد المتكلم بالنسبة إلى اللغة، فما ينتمي إلى منظومة (الرموز) فهو من نظام اللغة، أما ما يدل Signes على حدث وحيد، فهو من نظام (القول)، وعلى هذا قدم في عام 1978 نظريته في (التفسير الرمزي)، وشرح المعاني غير المباشرة، وميز بين الرمزية (اللغوية) التي تعني عنده المعاني المباشرة، والرموز (اللسانية) التي تعني عنده المعاني غير المباشرة، ولهذا لا تبدو السيميائية مقبولة لديه إلا عندما تكون مرادفة للرمزي.

ويقترح تودوروف تسمية عملية إنتاج نص انطلاقاً من نص آخر (تعليقاً)، كنوع من تسهيل الفهم، وعلى هذا يقول (التعليق) على إقامة علاقة بين النص الخاضع للتحليل، وبقيّة العناصر التي تشكل سياقه. وهذه العناصر هي معرفة لسان العصر الذي يمكن إخضاعه لرموز معجمية، وقواعد لغوية. وهذا ما كان يسميه شلايير ماخر S.MACHER

ينتابها بعض التعديل، لأن النص يملك دليلاً مرجعياً، وليس محروماً كلياً من علاقات مع الواقع الخارجي. ولكن هذه العلاقات هي غير ما يكون بين الرموز والمرجع (8).

وإذا كان النص الأدبي هو لغة إيحائية، فإن دراسة (التناص) هي ما ينبغي أن يحل محل دراسة النص، لأنها لا تهدف إلى معرفة النص، ولأنها هي المادة البنيوية في النص، ولأن النص هو ملتقى نصوص عديدة، ومكان تبادل يخضع للغة الإيحاء.

وفي نقده (التناصي) يرى آريفي أنه يمكن لنص ما أن يحمل في مضمونه نصاً آخر، ويثبت أن أعمال (جاري) الثلاثة: (القيصر والدجال) 1895، و(آبو ملكا) 1896، و(آبو مقيدا). و(ubu) كلمة غير موجودة في اللغة الفرنسية، لكن جاري استخدمها كصفة لشخصية فظة جبانة بصورة كوميدية)، تشكل تناصاً واحداً، فنجد (آبو ملكا) في فصل من (القيصر والدجال)، وإن بصورة مصغرة، ونجد (آبو مقيدا) في (آبو ملكا) مع بعض التغيير الحذفي الذي يقع على بعض الكلمات حين تنقل من النص الأول إلى الثاني.

ومهما يكن من تردد آريفي أو حيرته في الاستعانة بنماذج من مجالات أخرى، كالسرديّة والتحليل النفسي البعيدين عن عمله كألسني، فإنه في دراسته هذه يستحق التقدير، لوضعه (التناص) في مركز اهتمامات السيميائية الأدبي، ولعرضه - إضافة إلى ذلك - تحديد التناص، كموضوع يحتاج إلى اهتمام

وتأسيس، بدل الاكتفاء بتصنيفه كما فعل باختين في (الوحدة المميزة لخطابات عصر ما). (9).

وأما ميشيل ريفاتير في كتابه (دراسات M.RIFFATERE في الأسلوبية البنيوية) 1971، فيضع السيميائية الأدبية خارج مجال اللسانيات، معتمداً في هذا على سوسير.

وإذا كان الكاتب يعتمد تراكيب خاصة، وألفاظاً جديدة، وصيغاً بلاغية (استعارات وكنيات وصوراً) فإن القراءة الاستكشافية تقوم بحل (الانحرافات) و(الأخطاء) القواعدية تبعاً لمعيار NORME قواعدي. وبينما يحيل المستوى المباشر للخطاب إلى العالم الواقعي، فإن السيميائية تحيل إلى (التناص): فالنص المقروء يخفي نصاً آخر. هكذا تتأكد القاعدة التي تقول: «عندما يقول لنا الأدب شيئاً فإنه يقول لنا شيئاً آخر».

هكذا تدل العملية السيميائية على الانتقال من (المعنى) إلى (الدلالة)، ذلك أن (النص)، من وجهة نظر المعنى، هو تتابع خطي لوحداث من المعلومات، أما من وجهة النظر السيميائية فهو مجموعة من المعاني المتحدة.

وإذا كان الأسلوب عند ريفاتير، هو إظهار يفرض عناصر المتوالية الكلامية على اهتمام القارئ، فإن الوصف اللغوي لنص ما، ليس قادراً على الكشف عن الأسلوب، مما يستلزم إيجاد معايير خاصة، من بين وقائع اللغة المكونة للنص، لابرز المميز منها أسلوبياً، أي التي تدهش عند القراءة. وليست الأسلوبية، عند

ريفاتير، سوى نتيجة هذه التأثيرات المفاجئة التي يحدثها اللامتوقع في عنصر من السلسلة الكلامية. وهذا تعريف بنيوي للأسلوب، باعتباره لا يربط القيمة الأسلوبية بالكلمات نفسها، وإنما بعلاقاتها السياقية. ويقوم على مفهوم (الانزياح).

وينتظر ريفاتير من (القارئ المتوسط) المتوسط إسهاماً في الأسلوبية، وباعتبارها تنتج تأثيراً على القارئ، فإنه يجب على القارئ تحديد اللحظات في النص التي تحدث هذا التأثير. ومع ذلك فإنه يرى أن على الأسلوبية، لدرء خطر الإغراق في الانطباعية، الالتزام بأن تكون شكلية وأسلوبية. وهكذا بدّل تطور الأسلوبية الأدبية مركز الاهتمام من شخصية الكاتب إلى انسجام النص واستقلالته.

5. (التناص) عند السيميائيين:

بيد أن أهم إسهام في مجال (التناص) قام به السيميائيون وعلى رأسهم جوليا كريستيفا...

إن أعلام البنيوية هم غالباً أعلام (ما بعد البنيوية). وما بعد البنيوية هي في الأصل مقاربات حاولت الخروج من أسر الشكلائية المغلقة، فأستت اتجاهات رافقت البنيوية، ثم تلتها، كالسيميائية، والتفكيكية، والتداولية... إلخ.

أما السيميائية فقد أسهمت فيها إلى حد كبير مجلة (تل كل) THL Qule الفرنسية التي ظهرت عام 1960، وأخذت اسمها وتوجهها من الشاعر الفرنسي بول فاليري الذي نشر عملاً

بهذا العنوان عام 1941، وفيه يؤكد أولوية الشكل على المضمون، حيث يقول: «إن الأعمال الجميلة هي بنات لشكلها الذي يولد قبلها».

وقد أصدرت جماعة (تل كل) كتاب (نظرية الجمع) عام 1968، عرضت فيه خلاصة جهدها الجماعي، ضم مقالات لفوكو، وبارت، وديريدا.... أعلنوا فيها ضرورة «تجاوز الحرفي والشكلي والبنيوي» وهكذا تجاوزوا (الشكلائية) الغربية، (والشكلائين الروس) الذين ترجمهم تودوروف إلى الفرنسية عام 1965، والبنيوية...

(والكتابة)، عند الجماعة، تعني (الأدب)، وعليها أن تقوم بتفكيك (الأدب) من خلال نظريتي الفرويدية والماركسية، في مرحلة أولى للجماعة، وفي المرحلة الثانية من فكرها النقدي تخلت عن ربط الأدب بسياقة التاريخي أو الحضاري، أو بنفسية الجماعة، وهكذا نوقشت (الكتابة) باعتبارها منطقة الجذور عن محيطها، وعن مبدعها، وأصبحت فضاء لغويًا تنظمه مفهومات دلالية، كما ترى كريستيفا.

والواقع أن جوليا كريستيفا هي أول من طرح مفهوم (التناص) في منتصف الستينات. وعلى الرغم من أنه ورد قبلها لدى باختين الذي كان يسميه (التفاعل السوسيو لفظي) وتمارسه (جماعة تل كل) السيميائية التي تنتمي إليها كريستيفا، إلا أن كريستيفا هي التي أعطته تسميته النهائية: (التناص) INTERTEXTUALITE، ولقد استخدمت جوليا كريستيفا QULIAKRISTEVA

مصطلح (التناس) ، واستخدامه بالمعنى المبتذل (أي في نقد مصادر نص ما) ، فضلت عليه مصطلحا آخر هو (المناقلة) أو (التحويل) TRANSPOSITION (11) .

لقد استمدت كريستيفا من باختين الذي ميز بين محورين : (الحوار) ، و(التضاد) اللذين ليسا مميزين لديها بدقة وكفاية ، على الرغم من أن شلوفيسكي هو أول من أشار إلى هذه الظاهرة بقوله : « كلما سلطت الضوء على حقبة ما ، ازدادت اقتناعا بأن الصور التي نعتبرها من ابتكار شاعر إنما استعارها من شعراء آخرين » فأصبح (التناس) ، عند كريستيفا ، هو تلاقي نصوص تقرأ نصا آخر ، وكل نص « ينني مثل فسيفساء من الاستشهادات ، وكل نص إنما هو

امتصاص وتحويل لنص آخر » . (12) وتحلل كريستيفا رواية (جيهان دوسانتري) GEHAN DESAINTRE - 1456 للكاتب الفرنسي (أنطوان دولا سال) A.DE. LASALE من وجهة نظر (التناس فتراه يتجلى في مظهرين :

1- (الأوصاف) التقريضية للأحداث والموضوعات .

2- (الاستشهادات) المستمدة من الكتب المقدسة والمفكرين السابقين .

ثم تتبعت مصادر هذين المظهرين ، فوجدت الأوصاف التقريضية في (المناداة) أو التلفظ الشفوي الذي كان معروفا في فرنسا خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، حيث كان الخطاب التواصل منطوقا بصوت مرتفع في الساحات العامة ،

مصطلح (التناس) في بحوث عديدة كتبتها بين عامي 1966 و 1967 ، وصدرت في مجلتي (تلكل) ، و(نقد) ، وأعيد نشرها في كتابيها : (السيمياء) ، و(نص الرواية) معتمدة على باختين في استبصاراته النقدية في دراساته حول ديستوفيسكي ورابليه ، حيث تؤكد أن كل خطاب أدبي إنما يكرر خطابا آخر ، وأن كل قراءة تشكل بنفسها خطابا ، ذلك أن الكتابة تعني ثلاثة عناصر هي : النص ، والكاتب ، والمتلقي ، بالإضافة إلى عنصر (التناس) الذي يناقش مع هذه العناصر الثلاثة .

ففي النص تناس . والكاتب يمارسه وأعياء أو غير واع . كما أن القراءة تثير لدى المتلقي خبراته وذكرياته ومعلوماته السابقة .

وهكذا يبدو (التناس) حوارا بين النص وكاتبه ، وما يحمله الكاتب من خبرات سابقة ، كما أنه حوار بين النص ومتلقيه ، وما يملكه المتلقي من معلومات سابقة . وهذا الحوار (الديالوج) هو ما تطلق عليه كريستيفا اسم (التناس) ، حيث تقول : « يتشكل كل نص من قطعة موزاييك من الشواهد . وكل نص هو امتداد لنص آخر ، أو تحويل عنه TRANSFORMATION . وبدلا من استخدام مفهوم (الحوار بين شخصين أو أكثر) يترسخ مفهوم (التناسية) ، وتقرأ اللغة الأدبية بصورة مزدوجة (10) .

وقد تسارع الكتاب إلى تبني هذا المصطلح : تودوروف ، وريفاتير ، وجيرار جينيت ، وميشيل آريفي ... إلخ . وعندما وجدت كريستيفا شيوع

هذه الظواهر تنتمي - بداهة - إلى الكلام انتماء (استطيقيا) تسميه كريستيفا - نقلا عن باختين - (الحوارية)، أو (الصوت المتعدد). (13) وبعد عشر سنوات من إطلاق كريستيفا لمصطلح (التناص) نشرت مجلة (بويتيك) الفرنسية عددا خاصا عن (التناص)، تحت إشراف لوران جيني JENNY الذي اقترح إعادة تعريف التناص بقوله: «إنه عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى».

ومن الطريف أن كريستيفا تخلت أخيرا عن مصطلح (التناص)، نتيجة انصرافها عن الاهتمام بالواقع التاريخي للخطاب، بينما تم تبني المصطلح في المنتدى الدولي للبويطيقا، والمنظم على يد ريفاتير في نيويورك عام 1979. (14).

وأما الناقد الفرنسي جيرار جينيت GERARD GENETTE فقد تحدث في كتابه: (طروش) 1982 عن (التناصية الجمعية) التي تعبر عن علاقة النص اللاحق بالنص السابق. وعنى بـ (التعالى النصي) الذي يعني عنده نوعا من المعرفة التي ترصد العلاقات الخفية والواضحة لنص معين مع غيره من النصوص. ويتضمن (التعالى النصي) التداخل النصي الذي يعني عنده الوجود اللغوي. وربما كانت أوضح صور التداخل الاستشهاد بالنص الآخر داخل قوسين بالنص الحاضر. كما يتضمن علاقة المحاكاة، وعلاقة التغيير، والمعارضة، والمحاكاة الساخرة. (15). وتنحصر أشكال (التناص) عنده

من أجل إخبار الناس عن الحرب، أو عن البضائع والسلع، كما وجدت الاستشهادات التي تنتمي إلى نص مكتوب في الكتب التي تعتبر استنساخا لكلام شفوي.

وإذا كان باختين قد أفاد كريستيفا في دراستها للتناص في رواية (دولاسال)، فإن سوسير قد أفادها أيضا في البحث عن النص الغائب في فضاء اللغة الشعرية، وأسماء: (القلب المكاني أو البرا غرام)، معتبرة الملفوظ الشعري بمجموعة ثانوية من بين مجموعة أكبر هي فضاء النص. والمدلول الشعري ليس منحدرًا من شفرة أحادية، بل تلتقي فيه أنماط عديدة، وممثلة للتناص الشعري بلوتريامون، ومفترضة أن اللغة الشعرية لا نهائية الشفرة، بخلاف الكتاب الذي هو نهائي ومغلق، وأن النص الأدبي هو مزدوج (كتابة/ قراءة) حيث يصير المكتوب مقروءًا، ويتحول المقروء إلى مكتوب، بالتأجيل الجديدة. ومن خلال هذا التحاور النصي بين المكتوب والمقروء تنتج نصوص جديدة.

ولا يمكن تحديد مفهوم (التناص) عند كريستيفا إلا بإدماجه مع كلمة أخرى هي (الإيديولوجيم) IDEOLOGEME وهي تمثل عملية تركيب تحيط بنظام النص، لتحدد ما يتضمنه من نصوص أخرى، أو ما يحيل عليه منها. وبذا يكون التناص هو (التقاطع داخل النص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى)، أي أنه عملية نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، فهو - على نحو من الأنحاء - (اقتطاع)، و(تحويل). وكل

في نمطين، يقوم أحدهما على العفوية وعدم القصد، إذ يتم التسرب من الخطاب الغائب إلى الخطاب الحاضر في غيبة الوعي. ويعتمد الثاني على القصد والوعي، فتشير صياغة الخطاب الحاضر إلى نص آخر، وتحدده تحديدا كاملا يصل إلى درجة التنقيص.

وبذا يكون جينيت قد تطور بالدراسات السابقة التي غطت مرحلة السبعينات إلى موضوع جديد أسماه (التعالي النصي) Transtextualite الذي يعني عنده «كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى، بشكل مباشر، أو ضمني». (16)

ويحدد جينيت أنماط (التعالي النصي) في خمسة أنماط هي:

1- (التناص)، وهو العلاقة بين نصين أو أكثر، كما ينجلي في الاستشهاد، والتلميح، والسرقعة...
2- (الميتانص) Metatextualite أو (ما

وراء النص)، وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره، ويمثل له جينيت بكتاب (فينومينولوجيا الروح) لهيجل الذي يلمح بطريقة مبهمة إلى كتاب (ابن أخ رامو) لديدرو.

3- (النص الأعلى)، وهو العلاقة التي تجمع بين نص أعلى ونص أسفل، وهي علاقة تحويل ومحاكاة، ومثالها (أوديسة) هوميروس التي تحاكيها (أوليس) جويس، وتختلف عنها.

4- (المناص) paratextualite ونجده في العناوين، والعناوين الفرعية، والمقدمات، والخواتيم، والصور،

وكلمات الناشر... إلخ. ومثالها رواية (أوليس) لجويس، فقد عنوان كل فصل فيها بما يذكر بعلاقة هذا الفصل مع مشهد من (الأوديسة): عرائس البحر.. بنيلوبي.. إلخ، وعلى الرغم من أن المؤلف حذف هذه العناوين الفرعية من الرواية، في طبعتها التالية، فإنها ظلت في أذهان النقاد كقسم من الرواية.

5- (جامع النص) أو معمارية النص، وهو النمط الأكثر تجريدا وتضمنا ويتضمن مجموعة الخصائص التي ينتمي إليها كل نص على حدة، في تصنيفه كجنس أدبي: رواية، محاولات، شعر،... إلخ.

وقد شرح جينيت كل نمط من هذه الأنماط الخمسة في كتاب مستقل، فوضع كتاب (معمارية النص) 1986 للنص و (عقبات) 1987 للمناصة...

6- (التناص) في النقد العربي القديم:

لم يتفق المترجمون العرب المعاصرون بعد على تعريب مصطلح (التناص) Interextulite فبعضهم يعربه (التناص) وآخرون (التناصية)، وفريق ثالث ب (النصوصية)، ورابع ب (تداخل النصوص). ومع ذلك فإن المصطلح الأول (التناص) هو الذي شاع وانتشر، بعد إن استفاد الحديث مؤخرا عن المناهج النقدية الأسلوبية والألسنية والبنوية، والسيميائية.. إلخ.

ومادة (نصص) في المعجمات العربية القديمة (لسان العرب لابن منظور، والقاموس المحيط للفيروز

آبادي، وأساس البلاغة للزمخشري، والمخصص لابن سيده) وفيها (تناص) القوم أى اجتمعوا. إلا أن هذه المادة لم ترد في المعجمات العربية الأدبية الحديثة المتخصصة (كمعجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب لمجدي وهبة، وكامل المهندس 1984، والمعجم الأدبي لجبور عبد النور 1979).

وعلى الرغم من شيوع مصطلح (التناص) في النقد الغربي المعاصر، في الآونة الأخيرة، إلا أن أصداؤه ما تزال خافتة في النقد العربي المعاصر، وعلى الرغم من مضي أكثر من أربعين عاما على ولادته في النقد الأوروبي، فإنه ما يزال وليدا يحبو في نقدنا العربي المعاصر، حيث لم يصدر عنه سوى كتاب واحد (17)، ومحور في مجلة (ألف) المصرية (18). ويبدو أن لهذا المصطلح ظهورات عديدة في تراثنا النقدي، وإن بأسماء مختلفة فقد روى ابن رشيق صاحب كتاب (العمدة) قول على بن أبي طالب (رضى): «لولا أن الكلام يعاد لنقد»، تأكيداً لحقيقة فنية ردها عنثرة في معلقته:

هل غادر الشعراء من متردّم
ثم ذكرها أبو تمام في قوله:
كم ترك الأول للأخر (19)

وقد وردت في تراثنا النقدي، مصطلحات عديدة تقارب مصطلح (التناص)، في الحقل البلاغي (كالترصين، والتلميح، والاشارة، والاقتراس... إلخ) وفي الميدان النقدي (كالمناقضات، والسرققات، والمعارضات... إلخ) وكلها تقترب

قليلاً أو كثيراً من مفهوم (التناص)، إذ يشير ابن سنان الخفاجي في كتابه: (سر الفصاحة) إلى حضور شعر القدماء في شعر المحدثين، وإن ذلك لا يعطي أفضلية لشعر قديم على شعر محدث إلا بالجودة الفنية، كما يشير إلى إدراك بعضهم لـ (التداخل الدلالي) الذي يرى أن جميع معاني المحدثين إنما تستند إلى معاني القدماء. وقد رد آخرون بأن حضور القدماء في شعر المحدثين هو حضور جزئي، لا كلي، لأن المحدثين تفردوا بمعان استنبطوها لم تخطر للقدماء. أما التداخل على مستوى الألفاظ فإنه ينصرف إلى المفردات، وهذه ليست ملكاً لأحد الفريقين.

والانتاجية (في مضامينها، وصورها، وتراكيبها... إلخ)، في شكل خفي حيناً، وجلي حيناً آخر، بل إن قطاعاً كبيراً من هذا الإنتاج الشعري إنما يعد تحويراً لما سبقه، ذلك أن المبدع لا ينم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه، في مجالات الإبداع المختلفة، فقد كان الشعراء ينصحن الشاعر المحدث بأن يقرأ آلاف الأبيات الشعرية ويحفظها، ثم ينساها، ليبدع من عنده، ويجد شخصيته الشعرية. أما إذا ظل يدور في فلك الأقدمين فيحفظ أشعارهم فحسب، ولا ينساها، فإنها ستكون عقبة في سبيل إيجاد هويته الشعرية، كما أكد النقاد العرب القدماء ضرورة معرفة الشاعر لأيام العرب وأمثالهم والإطلاع على كلام المتقدمين المنظوم والمنثور، فهذا كله مما يشدذ القريحه، ويذكي الفطنة «وإذا كان صاحب

الصناعة عارفا بها تصوير المعاني التي ذكرت وتعب في استخراجها، كالشيء الملقى بين يديه، يأخذ منه ما أراد، ويترك ما أراد». (20)

وقد تنبه النقاد العرب القدماء إلى ظاهرة (تداخل النصـوص)، أو (التفاعل النصي)، وبخاصة في الخطاب الشعري، واتخذ هذا التنبيه طبيعة تحليلية نقدية، تعددت فيه مجموعة من المصطلحات التي تدقق في جزئيات التداخل، وتضعها داخل إطار اصطلاحي لتمييزها عما سواها، ورصدوا طرائق ممارستها، من منظور بلاغي، على اعتبار أن البلاغة كانت هي العلم الأحدث الذي يزد في جماليات الشعر. فهي علم تقيمي قبل أن تصبح تعليمية. ومن هنا يمكن القول إن النقد العربي القديم أشار إلى (التفاعل النصي)، وإن لم يحدده باسمه المعاصر، ولكن تحت تسميات اصطلاحية من مثل: التضمين، والاستشهاد، والاقتباس... إلخ، وحتى (السرقات) كان لها من فهمها على أنها تأثر لا أخذ، واستمداد واستعانة وإعادة إنتاج ضروري على أساس النص السابق.

وهكذا يمكن القول إن ظهورات (التناص) في النقد العربي القديم وجدت في حقل البلاغة، والنقد الأدبي. ويرى النقاد العرب أنه لا تداخل نصيا في النحو والصرف وقواعد الإعراب، لأنه ليس في شيء من ذلك خصوصية ترتبط بالمبدع. ومن هنا دخل الغلط على من جعل هذا من قبيل التداخل النصي، وحكم بالأخذ أو السرقة، إذ هي أمور

مشاركة لا تدخل مجال التمايز والفضيلة، ولا اختصاص لها بفرد دون آخر، أو بجيل دون آخر (21).

كما يخرج من دائرة التداخل النصي الإطار الإيقاعي الخارجي للشعر، لأن الوزن مثل الهيئة الصورية للبنية الشعرية، ليس داخلا في منطقة (الفصاحة): «فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما، ولا به كان كلام خيرا من كلام». (22)

ولقد ظهرت مصطلحات عديدة، في الحقل البلاغي، تشير إلى (التناص) وتمثل له، من مثل: الاستيحاء، والإشارة، والتلميح، والتضمين، والاقتباس.... إلخ.

فـ (التلميح) يؤكد الجانب التحسيني، ويعتمد على صدور إشارات من النص الحاضر إلى النص الغائب (السائق). وهذه الإشارات ترتد إلى قصة أو مثل أو شعر...

و(التضمين) يتم بين نصين شعريين. وتنجلى فيه القصيدة تجليا مباشرا فيشار إلى النص الغائب، باقتطاع جزء من البيت الشعري، أو البيت بكامله، أو أكثر من بيت. وهنا ينبغي ملاحظة مستوى وعى المتلقي، فإن كان حضور النص الغائب له شهرة اكتفى بإعلان عملية التداخل... و(الاقتباس) هو أن يأخذ الشاعر

شعرا من بيت شعري بلفظه ومحتواه، وهو يمثل شكلا تناصيا يرتبط فيه المدلول اللغوي بالمفهوم الاصلاحي الذي يتمثل في عملية الاستمداد التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحا محددا في خطابه، بهدف إضفاء لون من القداسة على جانب من

الاحتذاء:

إذا قلت قافية شرودا

تنخلها ابن حمراء العجان

وقد ينصرف (التداخل التناسي) إلى المستوى الدلالي الخالص عن طريق (التوليد)، حيث يتحرك الوعي إلى النص الغائب، ويستولده دلالتة في حدودها الأولى. وقد يصيبها تمدد إضافي، تبعا للفضاء الذي تشغله. وهذا النمو ينقلنا إلى منطقة وسطى بين (الاختراع) و(السرقعة) كما يرى ابن رشيق. فقد قال امرؤ القيس:

سموت إليها بعد ما نام أهلها

سمو حباب الماء حالا على حال

فقال عمر بن عبد الله أبي ربيعة، وقيل وضاح اليماني:

فاسقط علينا كسقوط الندى

ليلة لاناه ولا زاجر

فقد تم (التوليد) في المستوى الدلالي، دون التعامل مع التشكيل الصياغي لأمري القيس (23).

وهذه الأشكال هي هوامش داخل قضية شمولية هي (السرقعات الشعرية).

وقد يكون التناص في الصور البلاغية (التشبيهات، والاستعارات، والكنايات، باعتبارها تملك المعنى الأول والثاني، فعندما يقول الشاعر عن رجل ما إنه (بحر)، و(أسد) و(شمس) فإنه يشبه بالبحر لكرمه، والأسد لشجاعته، وبالشمس لبياضه ونقائه. والشاعر لم يلجأ إلى الوصف المباشر، وإنما إلى (التشبيه) الذي هو (مجاز) أو وصف غير مباشر لما يريد الحديث عنه. وعندما يقول الشاعر عن

صياغته بتضمينه شيئا من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف أو الشعر القديم. وهنا يجب أن تكون في الوعي عملية القصد النقلي فإذا كانت الصياغة منتمية إلى هذه الجوانب المقدسة، فإن طبيعة الاستمداد يجب أن يتم فيها تخليص الغائب من هوامشه الأصلية، ليصبح جزءا أساسيا في البنية الحاضرة، أي أنه يتحرك، داخل ثنائية (الحضور، والغياب) على صعيد واحد.

وقد تنعكس حركة (التداخل النصي) فيما سماه النقاد القدماء (الحل والعقد). فالحل يكون عن طريق نقل الصياغة من المستوى الشعري إلى المستوى النثري مع المحافظة على الإطار الدلالي والصياغي في المستويين، على أن تكون هناك دوافع فنية تستدعي هذا التحول، وتعمل على المحافظة على فنية الصياغة عند حلها. وأما (العقد) فهو أن يقوم المبدع ببناء خطابه الشعري بالاستناد إلى خطاب آخر نثري. فعملية البناء هنا هي تحويل الصياغة من المستوى النثري إلى المستوى الشعري، عن طريق إضافة الجانب الإيقاعي فحسب.

وأما (الاحتذاء) فهو عملية فنية لها مواصفاتها التي تبعتها عن (المحاكاة)، وتقترب بها من (الأخذ). ومثالها قول الفرزدق:

أترجو ربيع أن تجئ صغارها

بخير، وقد أعيا ربيعا كبارها

احتذاه البعيث فقال:

أترجو كليب أن يجئ حديثها

بخير، وقد أعيا كليباً قديمها

فقال الفرزدق، عند سماعه هذا

فعندما قال المتنبي بيته:

**يزور الأعادي في سماء عجاجة
أسنته في جانبيها الكواكب**
مشبها لمعان الحراب في ظلام
الغبار بلمعان النجوم في ظلام الليل،
فإن النقاد تتبعوا هذا المعنى لدى
سابقه، فقالوا: إنه مأخوذ من قول
بشار بن برد:

**كأن مثار النقع فوق رؤوسنا
وأسيافنا، ليل تهاوى كواكبه**
ثم وجدوا أن هذه الصورة
الشعرية ليست من مبتدعات بشار،
وإنما هي مأخوذة من سابقه: عمرو
بن كلثوم في قوله:

**تبني سناكبها من فوق رؤوسهم
سقفا كواكبه البيض المبائر**
وقد أخذت هذه القضية جهد النقاد
القدماء، فلا يكاد يخلو كتاب نقدي من
فصل عنها. يقول ابن رشيق في
(العمدة): «وهذا باب متسع جدا لا
يقدر أحد الشعراء أن يدعي السلامة
منه، وفيه أشيلاء غامضة إلا عن
البصير الحاذق بالصناعة، وأخرى
فاضة لا تخفى على الجاهل» (24)

وقد تشعبت الأقوال فيها، وكثرت
المصطلحات (كالسرق، والسلخ،
والنسخ، والغصب، والإغارة،
والاختلاس.. إلخ) وتعددت الآراء بين
الناقد الذي يمتلك القدرة على التمييز
بين (المشترك) الذي لا يجوز ادعاء
السرقه فيه، و(المبتذل) الذي ليس أحد
أولى به، و(المختص) الذي حازه المبدع
ابتداء فملكه. (25)

وهكذا اعتبر فريق من النقاد
المنصفين السرقات ظاهرة طبيعية،

ممدوحه بأنه (كثير الرماد)، فهو
يكني بذلك عن كرمه، ولكنه لم يقل
عنه إنه كريم مباشرة، وإنما لجأ إلى
وصف قدوره التي يكثر تحتها
الرماد، والتي تدل على كرمه. وعندما
يقول عن ممدوحه إنه (طويل النجاد)
فهو يكني بذلك عن شجاعته. ولكنه لم
يقُل إنه شجاع مباشرة، وإنما لجأ إلى
وصف طول قراب سيفه الدال على
شجاعته.

كما عرف النقد العربي القديم
مفهوم (التناص)، ولكن تحت
تسميات أخرى كالنقائص،
والسرقات، والمعارضات...

(فالنقائص) جمع (نقيضة).
(ونقض) لغوة: نكث وأبطل،
واصطلاحا: النقيضة مأخوذة من
نقض البناء إذا هدمه. ونقض غيره:
خالطه وعارضه. والمناقضة في
الشعر أن ينقض الشاعر الثاني ما قاله
الشاعر الأول، فيلتزم الوزن والقافية
والروي الذي اختاره الأول، ويضج
على غراره، ناقضا مزاعمه ومعانيه.

وتشكل (النقائص) بابا مستقلا في
الشعر العربي، بدأ منذ الجاهلية
وصدر الإسلام، وانتهى إلى العصر
الأموي.

وأما (السرقات الشعرية) فهي أخذ
الشاعر اللاحق معنى الشاعر السابق.
فهي (نقل) أو (محاكاة) أو
اقتراض). ولأن الشاعر المحدث جاء
تاليا، فقد وصم بالسرقه، ووضعت
الكتب في سرقات أبي نواس، وأبي
تمام، والبحري، والمتنبي، ومضى
النقاد في إظهار تعاملهم وتحاملهم على
الشعراء، فأقفلوا بذلك دائرة المعاني.

منطلقاً من اعتقاد أن المعاني كالماء والهواء، مشاعة بين الناس، فلا يضير الخلف أن يأخذ عن السلف.

هوامش

- 13 - محمد عبد المطلب - قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني - مكتبة لبنان - بيروت 1995 ص 147.
- 14 - مارك انجينو - في أصول الخطاب النقدي الجديد - تر: أحمد المدني - بغداد 1987 ص 110.
- 15 - جيرار جينيت - مدخل لجامع النص - تر: عبد الرحمن أيوب - دار توبقال - الدار البيضاء 1986 ص 90 ط 3.
- 16 - جيرار جينيت - الشعرية - سوى - باريس 1982 ص 7.
- 17 - تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص - لمحمد مفتاح - دار التنوير - بيروت 1985.
- 18 - العدد الثاني عام 1986.
- 19 - العمدة لابن رشيق - القاهرة 1925 ص 1/57.
- 20 - ابن الأثير - المثل السائر - تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة - نهضة مصر ص 1/69.
- 21 - عبد القاهر الجرجاني - أسرار البلاغة ص 26.
- 22 - عبد القاهر الجرجاني - دلائل الإعجاز ص 474.
- 23 - ابن رشيق - العمدة 1/176، ومحمد عبد المطلب - قضايا الحداثة ... ص 157.
- 24 - ص 2/250.
- 25 - القاضي الجرجاني - الوساطة بين المتنبّي وخصومه - تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي - دار إحياء الكتب - القاهرة 1966 ص 183.

- 1 - لانسون - منهج البحث في تاريخ الأدب - تر: محمد مندور - نهضة مصر 1972 ص 400.
- 2 - عبد الله الغزامي - الخطيئة والتكفير ص 321.
- 3 - نقلاً عن سعيد يقطين - انفتاح النص الروائي ص 94.
- 4 - نفسه ص 98.
- 5 - تودوروف - ميخائيل باختين - باريس سوى 1981 ص 7.
- 6 - تودوروف - نقد النقد - سوى - باريس 1984 ص 104.
- 7 - ألفريد جاري (1873 - 1907) كاتب فرنسي تنتمي أعماله إلى السريالية والعبثية.
- 8 - ميشيل آريفي - لغات جاري 1972 ص 18.
- 9 - تودوروف - نقد النقد - ص 101.
- 10 - جوليا كريستيفا - مدخل إلى السيميولوجيا - سوى - باريس 1978 ص 85.
- 11 - جوليا كريستيفا - ثورة اللغة الشعرية - سوى - باريس 1985 ص 59.
- 12 - جوليا كريستيفا - السيميولوجيا - سوى - باريس

دنيا الله

رؤية بانورامية

مجموعة قصصية
لنجيب محفوظ

د. نسيمة الغيث
جامعة الكويت

أولاً: الكاتب والمجموعة

عرف نجيب محفوظ لدى القارئ العربي، وحيث انتشر أدبه، بأنه كاتب روائي، وقد حازت بعض رواياته شهرة ونالت تقدير المله لم يتح لإبداع عربي روائي حتى اليوم، وبصفة خاصة الثلاثية (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية) وهي ثلاث روايات صورت الحياة المصرية (القاهرية) في أبعادها السياسية والاجتماعية والفكرية، عبر ثلاثة أجيال، وهذه الشهرة الذائعة التي حققتها روايات الكاتب حجت شهرته، كما أثرت على الاهتمام بما يكتب في مجال القصة القصيرة، مع أن جهده في إطار هذا الشكل الفني (القصة القصيرة) يحقق درجة عالية من الاتقان، والأصالة التي تنبع من الجدية الفكرية، والمهارة الفنية في نفس الوقت.

وهذه المجموعة التي نتوقف عندها، وقد اختار لها عنوان القصة الأولى منها، وهي قصة «دنيا الله» هي المجموعة الثانية - من بين مجموعات القصة القصيرة، وقد ظهرت بعد المجموعة الأولى «همس الجنون» بربع قرن (صدرت همس الجنون سنة 1938 - وصدرت دنيا الله سنة 1963)، وفي هذه المسافة الزمنية كانت قد ترسخت قدم نجيب محفوظ في مجال الرواية، بل نستطيع أن نقول إنه كان قد كتب أهم رواياته مثل: زقاق المدق، بداية ونهاية، الثلاثية، اللص والكلاب، السمان والخريف، ونستطيع أن نلاحظ أنه في هذه الروايات كان قد تحرك من الواقعية إلى الرمزية، (أو على الأقل قد مزج بين الواقعية والرمزية في بناء فني واحد، كما نجد في اللص والكلاب، والسمان والخريف) وفي هذه القصص القصيرة التي ظهرت تباعاً مفرقة في الصحف من المتوقع أن تكون قد تحركت بين هاتين النقطتين، أو هذين الأسلوبين الواقعية والرمزية.

من رواية سلسلة .
 وإذا عرفنا أن المجموعة القصصية التي نكتب عنها تقع في مائتي صفحة تقريبا (من القطع الصغير)، فإن الحجم التقريبي لكل قصة يقع في أربع عشرة صفحة، وهذا حجم مناسب لقصة (كلاسيكية) بمعنى أنها تسير في خط القصة التقليدية، ذات الاتجاه الواقعي، ولذلك لا تقاس إلى القصص القصيرة التي نقرأها الآن، وتجنح إلى التركيز الشديد، فقد تكون القصة صفحة واحدة، وأحيانا جزءا من صفحة، وقد تطول إلى صفحتين أو ثلاث، وهذا يؤدي بهذا النوع من القصص الشديد التركيز إلى الابتعاد تماما عن التفاصيل الواقعية من وصف الأشخاص والأماكن، ومن التمهيد ورسم المجال وتعقب المشاعر والاهتمام بالحوار، إن هذا النوع المعاصر من القصص القصيرة (أو القصيرة جدا في الحقيقة) مجرد «ومضة» أو «خاطرة» أو «مفارقة»، إنه لا يرسم واقعا، ولا يصور حياة كتلك التي نجدها في قصص «دنيا الله».

ومن المتوقع، دون أن نفرض أي قواعد أو توقعات مسبقة على قراءة هذه المجموعة وإنما هو نوع من الترجيح بناء على أن أي كاتب جاد لا يتخط عشوائيا في إبداعاته، ولا يكتب كل ما يرد إلى خياله، وإنما يختار، ويقوي الارتباط بينه وبين أسلوب بعينه في مرحلة محدودة.. لذلك نقول إنه من المتوقع أن قصص

تتكون مجموعة «دنيا الله» من أربع عشرة قصة، هي حسب موقعها في الكتاب المطبوع: 1- دنيا الله، 2- جوار الله، 3- الجامع في الدرب، 4- موعد، 5- قاتل، 6- ضد مجهول، 7- زينة، 8- زعللاوي، 9- الجبار، 10- كلمة في الليل، 11- حادثة، 12- حنظل والعسكري، 13- مندوب فوق العادة، 14- صورة قديمة.

وهذه القصص الأربع عشرة - كما يدل الملحق البليوجرافي الملحق بكتاب حسن البنداري بعنوان «فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ» قد نشرت جميعها في صحيفة «الأهرام» عامي 1961- 1962 مع تغيير محدود بين ترتيبها في الكتاب (المجموعة) وترتيبها في النشر الصحفي. وهذا يعني أنه لم «ينتخب» هذه القصص من بين عدد كبير نشره في ربع القرن الذي يفصل بين مجموعة «همس الجنون» ومجموعة «دنيا الله»، إنها - هذه القصص - وكل ما كتب في فترة مركزة، مما يدل على وجود توجه عند الكاتب للاهتمام بالقصة القصيرة في هذه المرحلة، ولا نستبعد أن يكون هذا بإغراء انضمامه إلى أسرة تحرير صحيفة الأهرام، ولا شك أن العمل في صحيفة توزع يوميا أكثر من مليون نسخة يمثل إغراء قويا بأن يهتم المبدعون بالفن الأدبي، أو (الشكل الأدبي) الذي تفضله الصحافة، ولا شك أن أي صحيفة تفضل أن تنشر قصة قصيرة، على أن تنشر فصلا

في كل قصة، وقد أحصينا أكثرها، إن لم يكن جميعها: الحسينية، الدرب الأحمر، الجماميز، المبيضة، الدراسة والجبل، الوايلية، درب سعادة، خان الخليلي، أم الغلام، باب الشعرية، شارع الجيش، عطفة الكرمانى، عطفة شنافيري، التمكنشية.

هذه هي الأحياء التاريخية التي تجسد مصر القديمة (القاهرة المعزية المملوكية) ومع انتساب نجيب محفوظ إلى المستوى الشعبي، أي إلى هذه الأحياء، حيث ولد هو في حي بيت القاضي خلف مسجد الحسين (رضي الله عنه) بحي الأزهر، وقريبا من شارع الموسكى الشهير، فإن هذا ليس هو السبب الوحيد، فأكثر هذه القصص تعبر عن الضياع والمقاساة التي تعيشها الطبقات الفقيرة، الكادحة، وهي التي تزدهم ازدحاما رهيبا في تلك الأحياء، ومعنى هذا أن حرص نجيب محفوظ على المضمون الاجتماعي، وتصوير الصراع بين الطبقات يستدعي الاهتمام بهذه الأماكن، لأن المكان، الطبقة التي تقيم به، وهذا يؤكد أن «المكان» في هذه القصص، كما في كل كتابات نجيب محفوظ ليس مجانيا، وإنما له قيمة دلالية ذات أهمية في تأكيد الجانب الدرامي، وتوثيق الانتساب الاجتماعي (الطبقي)، وسنجد في هذه القصص إشارة إلى مواقع أو أحياء أو شوارع في القاهرة (الأخرى) أي الأحياء الجديدة التي يقطنها عليّة

هذه المجموعة تسير في نفس الاتجاه الذي يسير فيه أدب نجيب محفوظ الروائي بوجه عام.

١- فجميعها تجري في القاهرة - فيما عدا قصة واحدة هي قصة «الجبار» التي تجري في قرية، ووصف البيئة التي تجري فيها القصة لا يدل مطلقا على أن نجيب محفوظ يملك الخبرة العملية التفصيلية بالقرية المصرية، وهذا «المخزن» أو «مخزن الغلال» الذي ارتكب فيه «الجبار» جريمته المزدوجة (التعدي على خادمة، وقتلها)، بحيث شاهده خفير سيئ الحظ، كان يمكن أن يكون في المدينة وأن تجري فيه الجريمة، ولهذا جاء الوصف عاما، ولم يرقم بوظيفة دالة في القصة. أما سائر القصص فإنها تجري في القاهرة دون غيرها من المدن، والقاهرة هي المدينة التي استأثرت باهتمام نجيب محفوظ، فلم تغادرها قصصه إلا إلى الإسكندرية، في حالة قليلة.. («السمان والخريف» انتقل البطل إلى الإسكندرية، «ميرامار» تبدأ وتنتهي في الإسكندرية)، والقاهرة التي يصورها نجيب محفوظ، وتستحوذ على اهتمامه وتصدر عن خبرته الخاصة ككاتب قاهري، هي القاهرة القديمة: قاهرة الفاطميين، وقاهرة المماليك، أو الأحياء القديمة التاريخية التي سيطرت على البيئة المكانية لرواياته.

في هذه المجموعة القصصية: «دنيا الله» سنجد أسماء الأحياء التاريخية الشعبية القديمة منتشرة

طبقته، أو طائفة الموظفين، وهذا الاهتمام يستند إلى عدة عوامل، فالكاظم نفسه قضى عمره العملي كله موظفاً (اقرأ مذكرات نجيب محفوظ التي نشرت مؤخراً وحررها رجاء النقاش، لتعرف أنه بدأ موظفاً في وزارة الأوقاف، ثم في وزارة الثقافة حتى أحيل إلى التقاعد عندما بلغ الستين عام 1972)، وكذلك يأتي الاهتمام بالموظفين تابعاً لاهتمامه الفني المحدد بمدينة القاهرة، فهي - مثل أكثر عواصم الدول النامية - تقوم على دواوين الحكومة، والمؤسسات التجارية، والبنوك وما أشبه هذا، وقد يدخل في اهتمام الكاتب بالموظفين أنهم الطبقة التي تتعرض لمعاملة العيش أكثر من غيرها، ولهذا سنجد الموظف في هذه القصص - مطحوناً بالحاجة، جالماً بإصلاح الأحوال، يتوق إلى علاوة، ويستमित من أجل الحصول على «درجة»، وهنا يربط الكاتب بين الوضع المادي، والتكوين الأخلاقي، فحين يكون «الراتب» المحدود هو كل ما يملك الموظف، فإنه يكون على استعداد لفعل أي شيء حتى لا يتعرض لعقوبة أو حسم فضلاً عن الطرد، بل إن بلوغ سن التقاعد (المعاش) يعد كارثة!! (انظر قصة: كلمة في الليل)، وفي عالم الموظفين - كما يرى نجيب محفوظ - توجد الانتهازية، فليست الترقية من نصيب الموظف الكفو الأمين، بل الذي يستطيع أن «يستولي» على رئيسه عن طريق منافقته، أو تبادل المنفعة معه،

القوم من أصحاب الصدارة السياسية أو الثراء في فترة معينة، مثل «القبة» حيث القصر الجمهوري، و«الحدائق» والمقصود حدائق القبة، وهي الحي الملاصق، وكذلك سنجد ذكراً لشارع رمسيس حيث وسط المدينة والعمارات الضخمة (قصة زينة) و«جاردن سيتي» حيث تنتشر القصور والفيلات، كما نجد إشارة إلى «لاطوغي»، وهو اسم وزير تركي في زمن محمد علي باشا، وهو للآن الحي الذي تقع فيه أهم وزارات الدولة.

إذا حاولنا أن نأخذ بالدلالة الإحصائية، سنجد أولاً أن هذه المواقع جميعاً تنتمي إلى مدينة واحدة، هي القاهرة، وثانياً أن الحضور الأقوى، والانتشار من حظ الأحياء الشعبية أما تلك الأماكن التي تدل على الجاه والسلطة والثراء، فهي تذكرنا بالسلطة صورة المدينة الحديثة، ولتأكيد سيطرة السلطة والطبقة العليا وما يمثلان من مصالح، ولتأكيد تطلع بعض أبناء الطبقة الشعبية، والطبقة الوسطى (البرجوازية) وحلمهم بالانتقال إلى هذه الطبقة الحاكمة بالسلطة أو بالثروة، ولا شك أن موقع السكن - في هذه الحالة - يعتبر رمزا مقبولا، وإشارة قاطعة على أجلام التطلع والتسلق، وسنجد هذا في قصة «صورة قديمة» وفي شخص حامد زهران بصفة خاصة.

2- يهتم نجيب محفوظ في نتاجه الروائي كما في قصصه القصيرة

وكذلك يتعسف الرؤساء في التسلط وإرهاب مرؤوسيهـم، كما في القصة السابقة.

ومع وضوح طائفة الموظفين - على اختلاف مستوياتهم - في قصص المجموعة، فإننا نجد «عالم» نجيب محفوظ الأثير، متحققا أيضا، ونقصد عالم الحارة، والزقاق، والربع، وما يفرخ من تجار، ولصوص، ومهربين، ومدمنين، هذا العالم الذي أخذ وضعا بارزا في كثير من روايات الكاتب وقصصه، حتى أصبح لدى القارئ أو مشاهد السينما العربية، أو التلفزيون، أنه يكفي أن يرى حكاية تتصل بالفتوات، أو الممسوخين من المدمنين والقتلة ليرجح أن قلم نجيب محفوظ هو صانع تلك الحكاية، ونحن لا نرجح مسؤولية نجيب محفوظ عن هذا النوع من القصص، أو ننفي تلك المسؤولية، والمهم أن نربط الظاهرة، أو نعيدها إلى أصلها الفني، فنـجيب محفوظ كاتب واقعي (هذا القول يحتاج إلى تفصيل ليس هنا مكانه، لأنه بدأ أقرب إلى الرومانسية في رواياته التاريخية، ثم اتجه إلى الواقعية، وكتب أهم رواياته في تلك المرحلة الواقعية، ثم انتقل إلى الرمزية والسريالية) وكذلك يجب أن نتذكر أن مجموعة «دنيا الله» - التي صدرت عام ١٩٦٣ - ترجع بتاريخها إلى تلك المرحلة الواقعية، ونحن نعرف أن من أهم أسس المدرسة الواقعية في الفن أنها تتجه إلى الطبقات الشعبية، وأنها تهتم بالوصف الخارجي

للشخصيات (الهيئة وطريقة الكلام، والتصرفات السلوكية والملابس.. إلخ)، وأنها تصور الفرد على أنه نتيجة حتمية لطبائع المجتمع الذي نشأ فيه، وأخيرا فإن المدرسة الواقعية (النقدية) مدرسة متشائمة، تنظر إلى الحياة على أنها «أزمة» وإلى الطبقات على أنها في «صراع» وأن الأفراد إما «قاهر» وإما «مقهور»، فليس في الحياة مثل أعلى، ولا التزام طوعي بالواجب، ولا حرص على الكرامة إلا في أضيق نطاق، وتحت ضرورات مؤقتة... وهكذا.

فاختيار نجيب محفوظ أو تفضيله لأولئك الذين أشرنا إليهم من الفتوات والمهربين ومن يسميهم أو يطلق عليهم في ذلك الزمن الماضي «البرمجية»، ويعني بهم الضائقين اجتماعيا، الجاهزين لأداء الأعمال القذرة بأي أجر، هذا الاختيار يحقق له الهدف العنيف الذي يحرص عليه وهو نقد المجتمع، وتوجيه الضوء إلى نقاط ضعفه، وانحرافات المادية، والأخلاقية، وكذلك يحقق له إبراز الألوان الزاهية والطابع المحلي الذي يميز الأسلوب الواقعي، ولكي أقرب إليكم هذه الصورة أقول إن «سوق واجف»، أو المباركية - على سبيل المثال، يدل على «الكويت» ويكشف الصورة عن شخصيتها المتميزة أكثر مما يدل شارع فهد السالم، أو السالمية، لأن هذين الشارعين الأخيرين لهما أشباه في أكثر مدن العالم، ففي كل مدينة كبيرة شارع

وتثير قضية خالدة، لا يملك الإنسان لها حلا، وكذلك لا يملك أن يتجاهلها وكأنها غير موجودة.

سنحاول - بإيجاز شديد - تقريب فكرة كل قصة على حدة، توصلا إلى تقريب المحاور التي تحركت فيها قصص المجموعة. وهنا نتذكر معا أن التقريب للفكرة لا يغني عن قراءة القصة ذاتها، لأن العمل الفني ليس محصورا في فكرته المجردة، إن كل كلمة، فيه مقصودة لذاتها، وكل عبارة أو جملة لها جمالياتها التي يجب علينا أن نتعرف عليها، ولهذا فإننا نلجأ لهذا التقريب لنتعرف على المحاور أولا، ولنمهد للنموذج النقدي ثانيا.

١ - دنيا الله: عم إبراهيم - الفراش - عجوز يعاني الحرمان في أقسى صورته، يهرب إلى «الكيف». يثيره حديث الموظفين عن السفر للاصطياف، يستولي على رواتبهم (معاذواحدنا)، ويهرب بفتاة صغيرة، ضائعة... يعيش معها أياما قلائل، حين تنتهي النزوة والنقود، يقبض عليه بسهولة. الكاتب لم يقدم دليل إدانة ضد عم إبراهيم، ولم يجعله يندم على فعلته.. إنه راض بقدره، كما يتصور أمثاله القدر، وهو أنه رضا بما يجري، واستسلام للظروف كيفما تكون.

٢ - جوار الله: عبد العظيم شلبي، موظف المساحة - من حي شعبي (الدرب الأحمر) بالترقي الوظيفي سكن في حدائق القبة، حياته بالكاد، ينتظر أن تموت عمته (هي في الحقيقة عمه أبيه أي في

تجاري يتقارب مع شارع فهد السالم حيث المتاجر المضيئة والسيارات، والناس خليط... إلخ، ولكن سوق الحميدية في دمشق، والكاظمية في بغداد، وخان الخليلي في القاهرة، أماكن لها شخصية تاريخية ومذاق ورائحة لا تتكرر، ومعنى هذا أن اهتمام الكاتب بالأحياء الشعبية التاريخية لا يدل على أنه منحاز إليها فقط، وإنما يدل أيضا على أنه حريص على إبراز الخصوصية، وتلوين لوحته الفنية بألوان زاهية (شرقية / عربية) تتعرف عليها العين بمجرد المشاهدة.

ثانيا: القصص والمحاور

في الصفحات الماضية عرفنا أن مجموعة «دنيا الله» تتكون من أربع عشرة قصة، وأن هذه المجموعة تنتمي إلى ما أنتجه الكاتب في مرحلته الواقعية، وهذا ما سنلاحظه في العرض الموضوعي لهذه القصص، لكننا سنلاحظ - أكثر من مرة أن وراء الظاهر الواقعي بعدا فلسفيا رمزيا، يتجاوز الرؤية الواقعية، ويتجاوز الاهتمام بالقضايا الاجتماعية، ليثير أسئلة فلسفية، وي طرح قضايا إنسانية (كونية) ذات صلة بالمصير البشري، وليس مجرد الواقع الاجتماعي، لأن الواقع الاجتماعي بطبيعته متغير، إلى الأمام (فيصنع التقدم) أو إلى الخلف (فيؤدي إلى التخلف) وليس هكذا القضية الإنسانية، أو الفلسفية التي تعرض أو تناقش وضعا دائما،

مستوى جدته) ليرث بيتها، والعجوز بخيلة جدا، وفي القصة التي تقوم على مشهد واحد (وكأنها فصل في مسرحية من فصل واحد) نرى كيف تتعلق آمال الأحياء على الأموات، أو من يجب عليهم أن يموتوا، وكيف يتصارع الورثة، ويحاول كل منهم أن يحرك «المكسب» إلى ناحيته.

وهذه القصة هي الأولى بين قصص المجموعة التي تصور «الموت ولكن من خلال ردود فعل «الأحياء» ذوي العلاقة، وبصفة خاصة قبيل حدوث الموت، وفي فترة توقعه.

٣ - الجامع في الدرب: يستعيد الكاتب في هذه القصة أجواء الحرب العالمية الثانية (التي صور جانباً منها في رواية خان الخليلي، وزقاق المدق، والجزء الأخير من الثلاثية)، ويوظف حادث «الغارة الجوية» توظيفا أخلاقيا سياسيا، إذ يجعل الانتقام الإلهي ينزل بمن يمارس النفاق ويضل الناس عن الحق، ولا يلحق الأذى بمن ينحرفون في سلوكياتهم، فالكاتب يرى أن من يبيع عقيدته أشد انحرافا وخطرا ممن يبيع جسده، ومع ذلك فإن بناء القصة لا يعطي دلالة حتمية على هذا، لأن القصة تصور غارة جوية على مدينة كبيرة يمكن للقذائف فيها أن تسقط في أي مكان، وعلى هذا يكون خروج إمام المسجد إلى الشارع نفورا من وجوده مع الخاطئات والمجرمين في مكان واحد، مجرد مصادفة، كما يمكن أن يكون ترفعا عن خطيئة الجسد، لكن

الكاتب كان قد كشف خطيئة الفكر التي استحق عليها العقوبة (في القصة بالطبع، أما عند الله سبحانه، فهذا مفوض إليه).

٤ - موعد: هذه هي القصة الثانية في المجموعة التي تتعرض لقضية الإنسان والموت.

«جمعة» تاجر الأدوات الكهربائية الناجح، الزوج والأب السعيد، عرف أنه سيموت في خلال أشهر قلائل، القصة تركز الضوء الكاشف على موقف الإنسان إذا رأى الموت عن قرب، وما التغير الفكري والسلوكي الذي (يحتمل) أن يتعرض له (وليس هذا محتملا على أي حال).

إن الكاتب بعد أن صور انعكاس الشعور بالموت على نفس الإنسان، طور قصته في اتجاه آخر مختلف، إذ جعل الأخ الذي لم يفكر في الموت ولم يتوقعه هو الذي يموت في ميدان العتبة المزدحم، في حادث سيارة في حين يمضي الآخر عائدا إلى بيته، لا نعرف عنه شيئا، فكأن القصة تقول: لتكن فكرتك عن الموت ما تكون، لكن الأجل سيبقى سرا على البشر.

٥ - قاتل: وكذلك تشغل قضية الموت ركنا مهما في هذه القصة، إذ نجد القاتل الموعود مستأجر، سيقتل شخصا لا يعرفه، كما نجد القاتل المرتقب شديد الارتباط والتمسك بالدينا، يعزّي في ميت آخر، ويواسي، ويعطي مواعيد، ويعقد صفقات، لا يعرف ما يترصده. أما المحور الأساسي الذي كثفه الكاتب في اختياره العنوان،

فهو أن بيومي (الذي لم يذكر له الكاتب أبا ليؤكد ضياعه وعدم ارتباطه بأي جذور) مجرم صنعه المجتمع. لقد تخلت عنه الرعاية الاجتماعية. فتلقفه المهربون، وتجار المخدرات، حتى في السجن، وكذلك ضاعت منه الزوجة والولد، فتأكد انقطاعه، وزاد ضغط الضياع حتى تحول المهرب إلى قاتل.. أجبر.

في هذه القصة جمع نجيب محفوظ، في سياق واحد، بين الموقف الاجتماعي (الإصلاحي) والرؤية الفلسفية (الفكرية) فهذا القاتل كان يمكن أن يكون فردا صالحا لو وجد من يحسن تنشئته، ووجوده ونهايته، علامة على خلل اجتماعي، ودليل على غياب العدل. ويمكن أن نرصد الحالات النفسية التي اجتازها بيومي، وهو بين العزم على تنفيذ القتل، والتراجع عنه، لنرى حوار الخير والشر في النفس الإنسانية، ونرى كذلك أنه - بدرجة ما - كان مضطرا خاضعا - هو الآخر للخوف من القتل، ومن الناحية الأخلاقية ليس هذا مبررا بالطبع. أما من جانب الحاج عبد الصمد الحياني - المرصود للقتل - فقد مارس حياته بقوة إلى آخر لحظة دون أن يخطر له أنه سيموت.

٦ - ضد مجهول: هذه القصة واقعية الظاهر، رمزية المحتوى، وموقف الكاتب فيها يجمع بين التأمل (أو طرح الأسئلة) من زاوية فلسفية، وبين الواقعية التي تأخذ شكل «التسليم بالأمر الواقع». إن

سلسلة من جرائم القتل المتتابعة تحدث في الحي الذي يقع في مسؤولية الضابط محسن عبد الباري رئيس المباحث.

لقد اختار القاتل المجهول ضحاياه عشوائيا، دون قاعدة، فهم: مدرس عجوز، ولواء قديم في الجيش، وسيدة شابة في الثلاثين كانت مريضة، ورجل متسول وجد ملقى خلف قسم الشرطة، ورجل آخر سقط من آخر عربة في ترام، وطفلة وجدت مقتولة في دورة مياه المدرسة. إن القتل - في كل مرة - كانت وسيلته حبل مشدود حول العنق، وكان بغير دافع، فلا تحدث سرقة، أو اعتداء جنسي، أو إعلان ثأر مثلا.

ولأن الحوادث تكررت ولم يعثر على القاتل فقد تقرر ألا تكتب الصحافة عن هذه الجرائم مطلقا ليشعر الناس بشيء من الاطمئنان. أما الضابط نفسه (ضابط المباحث) فكان قد قتل بنفس الطريقة، وهو في مكتبه يؤدي واجبه.

القاتل المجهول، هو القاتل المعلوم «الموت»، الذي يختار دون أن نعرف سبب الاختيار أو «المنطق» الذي يعتمد عليه... إنه ينال الكبير والصغير والغني والمتسول، ويحدث بسبب، ولغير سبب. أما ضابط المباحث (واسم والده: عبد الباري، والباري هو الخالق) فإنه الشخص الذي «يوازي» الحدث المتنامي، إنه الإنسان الذي يعرف أنه لا بد سيرحل ليخلي مكانه لغيره، وعليه أن يستعد للرحيل، إنه

الفن، وكذلك تحول عدد من قصصه ورواياته إلى أفلام سينمائية، ولعله كان يعترض على تحريف ماكتب، ولكن هؤلاء الذين أشار إليهم كانوا يفسدون عمله، ولعلمه كان يسكت راضيا بالأجر السخي، والدعاية العريضة، ولعله فكر في موضوع «تسلط التفكير المادي وصلته بالانحراف»، فكان هذا الرصد لثلاثة مجالات هي الأكثر أهمية في حياة الفرد والجماعة: العلم، والعمل، والفن.

ومن ناحية الشكل الفني سنجد أن الأشخاص الثلاثة صعدوا في مصعد واحد، ودخلوا إلى المكاتب في نفس الوقت، فهناك تزامن في صنع الحدث، ولكن سرد قصصهم الواحد بعد الآخر جاء على سبيل التعاقب. وفي هذا يختلف زمن الحكاية، عن زمن السرد.

٨- زعبلأوي: هذه القصة من أشهر وقصص نجيب محفوظ القصيرة، وهي قصة رمزية، وتختلف الآراء في تفسير الرمز، وهي القصة الوحيدة. في هذه المجموعة التي تروى بضمير المتكلم، من الواضح - منذ الأسطر الأولى - أن الراوي مريض بمرض احتار فيه الطب، وجرب فيه كل الوسائل، فقرر أن يبحث عن «زعبلأوي» الذي ينتمي إلى ذكريات الطفولة. وهنا نتعقب «الداخل» التي حاول أن يجد زعبلأوي من خلالها:

- ١- المحامي الشرعي الذي «تفرنج»، ٢- بائع الكتب القديمة في ربع البرجاوي، ٣- شيخ حارة

يمارس وظيفته في البحث عن القاتل، لكنه يقرأ الشعر الصوفي، ويقرأ القرآن، أما حمل زوجته فرمز لحتمية التعاقب زوال الأفراد، واستمرار النوع.

وفي النهاية: لا بد أن ننسى الموت لنستطيع القيام بواجب الحياة، مع إيماننا بأن القاتل المجهول سيظهر، ويؤدي عمله، وفي لحظة ما، لا نعرفها.

٧- زينة: هذه القصة تنتمي إلى فكرة قصة «الجامع في الدرب»، وإن كانت لا تجعل الانحراف الفكري أشد خطرا من الانحراف الجسدي. إنها تساوي بين كل الانحرافات: الانحراف العلمي، والانحراف الخلقي، والانحراف الفني. فهؤلاء الثلاثة (رجلان وفتاة) تفرقوا بين ثلاثة مكاتب في العمارة الضخمة، ومارس كل منهم نوعا مختلفا من الانحراف، فالأول محرر في مجلة علمية، يزيغ مقالات عن أدوية

للمقالة شكل علمي خادع وهي في حقيقتها إعلان مدفوع الأجر، والفتاة تباع جسدها لتحصل على وظيفة، وبعض الأموال لصالح أسرته الفقيرة التي تحلم بالثراء، والثالث مؤلف أفلام، يكتب قصته بما يرضي أصول الفن، والصدق، ولكنه - حرصا على الأجر الكبير - يرضى بالزيف، فيأخذ في تعديل قصته مرات، ليرضي المنتج، والمخرج، والبطلة... مما يؤدي إلى مسخ القصة الأصلية حتى لا يبقى منها شيء.

لقد عمل نجيب محفوظ في حقل

٩ - الجبار: أبو الخير خفير في مزرعة لإقطاعي جبار، حملته رغبة النوم أن يدخل مخزن الغلال ليتوارى فيه وينام، أفاق على صوت سيده الجبار وقد انفرد بخادمة شابة يريد افتراسها، والفتاة تدافعه عن نفسها، فأكمل اعتدائه ثم قتلها. لم يستطع أبو الخير أن يمنع نفسه من إطلاق كلمة، وهرب، عرفه السيد الجبار فألصق به التهمة.. وطارده، وحاصره حتى خضع للاتهام.

هنا نجد التقسيم الطبقي يلائم التقسيم الأخلاقي، كما تقرره الواقعية الاشتراكية، فالإقطاع شر، والإقطاعي منحرف، والفقراء البسطاء هم الأمل، وهم الضحية.

وفي القصة نجد مجتمع القرية غائباً، أو سلبياً، إذ يفترض أن الناس تعرف الطباع الحقيقية ولا تنخدع. ولكن الكاتب ضحى بالدقة الفنية وصدق التصوير ليدين الجبار، ويجعل من الإنسان البسيط ضحية.

١٠ - كلمة في الليل: في هذه القصة يعود الكاتب إلى عالم الموظفين، ويختار لحظة فاصلة، هي «التقاعد» ليعود إلى ماضي الشخصية، وما كان من نفاقها، وانتهازيتها، وجبروتها، وكذلك ما في ضعفاء الموظفين من تخاذل، إذ أجلوا اعتراضهم إلى أن أحيل المدير إلى «المعاش»، ومع هذا فإن «حسين الضاوي» لم يسلم أبداً بأن فيه خطأ.. الآخرون دائماً هم المخطئون. «حسين الضاوي» نموذج الإداري في البلاد التي تنظر إلى الجهاز الإداري على أنه الأساس

الحي، 4- الخطاط الذي يتفنن في تجويد اسم الجلالة، 5- الملحن الذي أجاد تلحين قصائد في مدح الرسول (ص)، 6- ونس الدمـنـهـوري السكير... هكذا سأل عنه كل أصناف الناس تقريبا، وكلهم قالوا إنه موجود، وأنهم رأوه، ولكن أحدا لم يضمن حضوره.. ثم تحدث المفارقة، أنه - عند السكير يشترط ألا يتحدث مع السائل حتى يشاركه السكر، فلما سكر - وهو غير معتاد - نام، وفي لحظة نومه جاء الزعبلأوي، الرجل المبارك، وعمل على إفاقته، ولكنه لم يفق.

إن الباحث عن الشفاء، راية القصة، قد أصابه داء يصفه بأنه «لا دواء له عند أحد»، وهكذا يتعلق الأمل بهذا الموجود الذي يقر الجميع برؤيته، ولكنه ليس طوع أحد منهم، وقد وصفه جميعهم، وامتححوه، إلى أن يبلغ الباحث الحانة ويلقى ونس الدمـنـهـوري (السكير)، والسكر هنا رمزي، إنه نشوة الحب، أو المعرفة، فالخمر - في تراثنا العربي وفي التراث الشعري الإسلامي عامة - رمز نشوة الإيمان، والنقاء، ولهذا نرجح أن الرمز هو «البحث عن الإيمان»، ففي عصر المادية والإلحاد تسلل القلق إلى وجدان هذا الباحث، فظل يدور وراء علاجه والناس ترشده إلى الإيمان، لكنه لا يلاقيه، فلما بلغ حد التعب في البحث، وانتشى بهيام الروح، حضره الإيمان كطائف، أو حلم، وترك أثره عليه: بلل شعره وحاول إفاقته !!

(وليس الإنتاج أو البحث العلمي مثلاً) ومع كل ما ألصق به الكاتب من صفات فظة، فإنه جعله يكتشف وجهاً آخر للحياة، فيتمتع في الصلاة، ويكتشف الشارع، ويعرف مسرات لم يفكر فيها من قبل، وكأنه يؤكد المقولة: إن الحياة تبدأ بعد الستين !!

١١ - حادثة: عودة إلى مناقشة موضوع الموت، وهنا أيضاً يموت «عبد الله» دون أن يترك أي مؤشر يدل على عنوانه، أو أهله، أو مقر عمله، والمهم أنه يموت في اللحظة التي تحقق له فيها أمل عزيز عليه، وقد تم الموت بارتكاب خطأ من جانبه... فكأن الإنسان إذا حقق وظيفته (أمله) في الحياة يشعر بأنه لم يعد له مكان في الحياة.

في هذه القصة صياغة مأكرة، فقد وصف الكاتب الحدث، وملاً فضاء القصة بالمعلومات، ومع هذا لا نجد معلومة واحدة يمكن أن نقفها إلى حقيقة الرجل الضحية... فكأن للوجود الإنساني جانباً عبثياً... نملاً الحياة ضجيجاً، ومزاعم، ونعتقد أننا حققنا كذا... وفعلنا كذا... ثم ينتهي الأمر إلى... لا شيء... جسد مجهول ملقى في مشرحة مستشفى ينتظر من يتعرف عليه !!

١٢ - حنظل والعسكري: وهذه من قصص نجيب محفوظ القصيرة التي نالت شهرة واسعة، وذلك لأن «حنظل» - المتشرد المدمن - عاش في غيبوبة المخدر حلماً، تحول إلى كابوس، كشف فيه عن أمرين: أن المجتمع هو الذي يصنع المنحرف،

قبل أن يصنع المنحرف نفسه، وأن الفجوة واسعة بين واجب الشرطة كما ينبغي أن تؤديه، وبين واجب الشرطة كما تؤديه بالفعل.

تسلل الكاتب في هذه القصة إلى موضوع صعب، هو نقد جهاز الدولة في قطاع خطير منه، وهو الشرطة وكيفية تعاملها مع الناس، وقد اختار شخصية مدمن بئس لكي لا يعترض على قصته، ومع هذا استطاع هذا المدمن - الذي اختبأ الكاتب وراءه واتخذة قناعاً - أن يرد العبارات التي حلم بها ليكشف جبروت أجهزة الأمن. إن المأمور وهو يعمل لصالحه، لا يفتأ يوجه إليه الأمر بعد الأمر... فالتعسف موجود ومعلن، وهو أساس التعامل.

١٣ - مندوب فوق العادة: هذه القصة تقارب السابقة، إذ تأخذ شكل الحلم، أو الكابوس، كان خاطلة «منسطولا» يحلم، وهذا المندوب الدعي يمارس حلم اليقظة، وهو يوجه انتقادات حقيقية للجهاز الوظيفي، ولكن الكاتب مزجها ببعض الأمور (الخارطة على الموضوع) ليعطي مؤشراً على طبيعة الشخصية، فهو مجنون بالعظمة ولا نكتشف هذا إلا في الفقرة الأخيرة، وفي تعليق الرجل وهو يغادر الوزارة مقبوضاً عليه.

في هذه القصة تظهر وزارة الأوقاف التي عمل الكاتب موظفاً فيها (في مكتب الوزير) نحو عشرين عاماً، كما نجده يوجه نقده إلى «تسيب» الجهاز الإداري على

استفز مشاعر الجميع حتى قال محمد عبد السلام كاتب النياية: «لا يوجد عمل في بلادنا يستحق هذا القدر من المال، وإلا فلماذا لم نصل إلى القمر»؟!

لقد عقد الكاتب صلة تشابه بين حياة عباس المارودي - الإقطاعي السابق - وحامد زهران - الانتهازيين الحاليين -، فكأنه يرى أن الانتهازيين والفاشليين هم الذين ورثوا الإقطاعيين والرأسماليين، ومعنى هذا أن الشعب الكادح لا يزال يعاني الحرمان. إن تسمية القصة: «صورة قديمة» يدل على أمر واقع هو أنه قد مضى عليها أكثر من ثلاثين عاما كما تقول القصة، ولكن هذه التسمية تعني أيضا أن هذه الأوضاع التي تحرم أصحاب الكفاءة والنزاهة، وتغدق على المنحرفين والفاشليين.. هي أوضاع تنتمي إلى صورة الماضي (القديمة) وتكذب كل مزاعم العدل والاستراكية التي كانت ترفع كشعار في تلك الفترة.

ثالثا: نموذج نقدي؛

قصة: دنيا الله

اتفق النقاد الذين عاصروا نشأة فن القصة القصيرة على أنها ليست رواية مختصرة وليست فصلا من رواية.. فالقصة القصيرة ليست «قصيرة» فقط في عدد صفحاتها، بل يجب أن تكون «قصيرة» في كل العناصر التي تشكل بناءها:

الشخصيات
الزمان

لسان شخص غير متزن، فأدخل بهذا عنصر الكوميديا، الذي لم نصادفه مطلقا في هذه المجموعة باستثناء حلم حنظل المسرف في تفاؤله، وإن كان انتهى إلى كابوس، وبهذا المدخل الكوميدي أصبح نقد الوزير ممكنا.

١٤ - صورة قديمة: هذه الطريقة (التكنيك) استخدمها الكاتب في أكثر من قصة، إذ يجعل شخصا - في ظروف ما - يطالع صورة، أو كلمة، فيتذكر حادثا ماضيا. هنا نجد صورة قديمة معلقة في بيت صحفي، يقرر الصحفي أن يستغل هذه الصورة التي ترجع إلى السنة التي حصل فيها على شهادة البكالوريا (الثانوية العامة الآن) فيحدد عددا من الموجودين بها، ليرى إلى أين انتهى بهم سعى الحياة.. وكيف؟ وبالطبع فإن مهنته تجعله على معرفة بمواقع بعضهم.

وهكذا التقى بالإقطاعي المعتزل (نتذكر زمن تأليف القصة، وقد حددت الملكية الزراعية في مصر، وأبعد الإقطاعيون عن أي عمل وأزيلت مكانتهم)، والمستشار (القاضي) الذي يحتمي بالترفع والقناعة من ذل المادة، وكاتب النياية ذي العيال، البائس المنبوذ في الصعيد، ثم يلتقي بالراسب الوحيد الذي استعادته ذاكرة الصورة (حامد زهران) رئيس مجلس إدارة شركة، يستولى على أكبر مرتب ممكن في ذلك الحين (500 جنيه)، فنعرف سر نجاحه (المعلن) ولماذا

المكان
الحدث (أو الأحداث)
الوصف والتحليل

الحوار

ثم يضاف عنصر أخير هو «لحظة التنوير» التي نجدها في ختام كل قصة قصيرة وهي لحظة ليست مفتعلة، أو ملصقة، إنها تتبع من تطور القصة الطبيعي، وتثيرها أي توضيحها وتفسرها وتساعد على فهم جوانبها المختلفة.. وكما كانت هذه العناصر مختزلة مختصرة، كان ذلك دليل مهارة لدى الكاتب، بشرط ألا يجعل الاختصار هدفا في ذاته، لأن الاختصار المبالغ فيه يؤدي إلى تأثير سلبي على الطابع الواقعي، وقدرة الإقناع من خلال مشابهة الواقع، وهو الأمر الذي حرصت عليه «القصة القصيرة»، منذ نشأتها أواخر القرن الماضي، وحتى قبيل حوكمة الحداثة (في الأدب العربي) أي منذ ربع قرن أو أكثر قليلا، حيث ظهرت القصة القصيرة جدا، التي لا تهتم بمشابهة الواقع، ولا بتصوير الشخصيات أو وصف المواقف، إنها تصدر عن لحظة نفسية غامضة غالبا، ومعقدة تترك انطبعا بشعور أو فكرة، ولكنها لا تصور قضية، ولا ترسم شخصية، بالطريقة التي نعرفها في القصص القصيرة التقليدية، ومنها هذه القصة:

«دنيا الله»

وفي تحليل القصة نبدأ بتأمل العنوان، واكتشاف دلالاته، لأن

العنوان «عتبة» إلى النص، وهو نص يوزاي متن القصة نفسه، وهو أول ما يتلقاه القارئ ويتفاعل معه وعنوان هذه القصة مكون من كلمتين، والرابطة بينهما «الإضافة» وهي تحمل معنى «الوصف» فهذه الدنيا ليست دنيا البشر، ولا دنيا المصالح، ولا أي دنيا أخرى... إنها «دنيا الله» فهو المهيمن المتصرف الذي يشكل النفوس ويرسم المقادير، ويوزع الحظوظ ولا يطلع غيره - سبحانه - على أسرار الخلق. ودلالة هذا العنوان نجدها مجسدة في «لحظة التنوير» عندما يتم القنبض على عم إبراهيم في الإسكندرية، بعد أن صرف الفتاة، وأنفق المال، وأصبح بحق رجلا «على الله» أي لا يملك المال، ولا يستطيع التصرف في أي شيء، ولا يعرف ماذا يجب عليه أن يفعل، فعندما سأله المخبر:

«تفكر تقول لي ماذا دفعك إلى تلك الفعلة وأنت في هذا العمر؟
ابتسم عم إبراهيم، ثم رفع أصبعه إلى فوق وهو يغمغم:
- الله...

ندت عنه كالتنهيده».

ولكن القصة المروية بضمير الغائب، حيث يختفي الراوي، ومع ذلك يحكي كل شيء ويعرف عن الأشخاص والأحداث كل شيء.. هذه القصة وهي تكشف العالم «الهروبي» لعم إبراهيم الذي يتنصل من مسؤولية فعلته ويتظاهر «بالدروشة»، أو أنه دخل في هذه الحالة فعلا، وكان لديه الاستعداد

حياته.

5- بالمقابلة بين الماضي والحاضر في حياة عم إبراهيم سنعرف أنه حاول الارتقاء بحياته من قبل، ولكن الظروف لم تساعد، فقد قالت الزوجة للشرطة: «إنه كان في مطلع الحياة زوجا طيبا، وأنهما أنجبا أبناء»، والأبناء تعني الارتباط بالإطار الأسري والنظام الاجتماعي، وهذا ما لم يحدث له، لأن أبناء الثلاثة اختفوا من حياته لأسباب مختلفة، فعاد وحيدا محبطا.

في مقابل هذا الرصد الطولي، الفصل من غير إسراف، عن ماضي حياة عم إبراهيم، نجد الوجه المقابل لهذه اللوحة الخاصة، يمثلها مجموعة الموظفين في إدارة السكرتارية.. وطبيعي أنهم ليسوا على درجة واحدة في الوظيفة، أو في الدخل المادي، أو في تحمل الأعباء الأسرية، وقد نوع الكاتب في مستوياتهم بحيث يمثلون قطاعات المجتمع، وأنواع الأخلاق بوجه عام. وسنجد أن واقع أكثر هؤلاء الموظفين لا يخلو من حرمان وخشونة، ولكن هذه الأمور نسبية، فعم إبراهيم ينظر إليهم على أنهم في نعيم، ولهذا لا يشعر ضميره بأي حرج في الاستيلاء على مرتباتهم، وخوض «حلم» التصنيف، ورؤية البحر، والجلوس على الشاطئ بلا عمل، في صحبة «الإنجليزية»، وهي تناقض زوجته في كل صفاتها: العمر، والشعر، ولون العيون وجمالها، فكأنها

لذلك، في تسامحه مع الفتاة، وإعطائها أكثر المال، ثم الاتجاه إلى المسجد.. نجد القصة تقدم المبررات الكاملة (المحتملة وليس الحتمية) التي تدفعه في طريق نزوته المغامرة، ونستطيع أن نجمع هذه المبررات ونكتشف من خلالها خصوصية تجربة هذا النمط الإنساني وما تؤدي إليه:

1- «دخل خدمة الوزارة وهو في العاشرة عاملا في المطبعة»، وهذا معناه الحرمان الكامل من لعب «الطفولة وحريتها، وكذلك الحرمان من تلقي التعليم.

2- «نقل فراشا لتطاوله على رئيسه»، ففيه حدة، ورفض للاستسلام لواقعه.

3- «كان طيبا، وإن كان به شذوذ محتمل، كأنه يشرد أحيانا حتى وهو يحدثك أو يتدخل في ما لا يعنيه..». وهذا استمرار لتمرد الشخصية على القالب الاجتماعي (الفراش) الذي وضعته فيه الظروف، ولا يملك وسيلة لتغييره، وهذا الشرود وراءه «المخدر»، وحالة الاحباط التي يعانيتها من واقعه المتدني.

4- «كان المسكن عبارة عن حجرة أرضية... وامرأة عجوز عوراء تبين أنها زوجته»، فهو في قاع المجتمع، لم يعلم عنه أحد شيئا إلا بعد أن أصبح متهما بالاختلاس، وهو يعاني القبح ويعايشه في المنزل والزوجة، فإذا استعدنا تمرده القديم، وإدمانه المخدر، توقعنا أن يفعل شيئا غير عادي ليكسر نمط

ولكن نجيب محفوظ لم يقدم قصته على أنها قصة «حادثة» يهتم فيها بالنتائج التي ترتبت على سرقة رواتب موظفي إحدى الإدارات، وما عانوه بسبب ذلك، ولم يقدم قصته على أنها قصة «بوليسية» هدفها أن نعرف كيف تفنن اللص في رسم خطط التهرب، والتضليل، وكيف تمكنت الشرطة من الإيقاع به في النهاية. إنها قصة «شخصية»، قصة «عم إبراهيم» الضائع في «دنيا الله» لم يهتم به أحد، ولم يحقق له أحد رغبة أو يساعده على تحقيقها، فعاش يهرب إلى الأحلام، والتمني، حتى تمكن من تحقيق حلمه.. دون أن يكون نادما على فعلته من السير أن نتعرف على العناصر الأساسية المكونة للقصة.

1- فقد رأينا أنها قصة «شخصية» اهتمت بعم إبراهيم، عضويا ونفسيا، ماضيا وحاضرا، وتطرقت إلى الشخصيات الأخرى: الزوجة، الفتاة (الإنجليزية) بقية الموظفين، بمقدار ما توضح من طبيعة الشخصية الرئيسية.

2- الزمان: وهو يقارب الشهرين، ولكن الكاتب ركز اهتمامه على نقطتين فقط، وكأنهما يومان: يوم حدثت عملية اختلاس الرواتب، والحياة التي يمارسها عم إبراهيم على شاطئ البحر (المهجور تقريبا، قبل بدء موسم الاصطياف)، ومع أن هذه الحياة استمرت أكثر من شهر أو ما يقارب الشهرين، فإن الكاتب لم ينص على زمن محدد، فظهرت كأنها فعل يومي يتكرر.. أما

تحقق له «الانقلاب» على الماضي انقلابا كاملا، حتى وإن كان لبضعة أيام، إن عم إبراهيم قد تعاطف مع موظف واحد «السيد أحمد» إذ أحس برابطة الفقر والمعاناة ومجاهدة الحياة معه. ولعل الكاتب قد أبرز في قصته فضائل إيجابية في شخص «السيد أحمد» غير التزامه الأسري ونضاله في تربية أولاده، فهو أول من توقع الشر، وخرج للبحث.

إن نجيب محفوظ الذي يملك خبرة غير عادية بالنظام الوظيفي وحياة الموظفين في دواوين الحكومة، التقط «حادثة»، تفجر عنها سلوك معتاد يحدث في كل شهر، دون أن يفتن أحد إلى ما فيه من غرابة «ومخالفة للتعليمات». كما وصفه المراقب العام - وهو أن عم إبراهيم، في يوم صرف الرواتب يذهب إلى الإدارة المالية، ويحضر كشف «الماهيات» ليقع عليه الموظفون في الإدارة كلها، ثم يذهب به إلى الخزينة فيسلم الكشف ويتسلم الرواتب كاملة، ويعود بها ليقوم بتوزيعها.. يحدث هذا كل شهر دون شعور باحتمال مشكلة، أو أن هذا التصرف نفسه غير قانوني. وفي شهر أبريل (شهر الأكاذيب والغبار كما وصفه في إحدى رواياته) يقوم عم إبراهيم بتقليد توقيعات جميع الموظفين (وفي هذا ما يدل على عدم اهتمام موظف الخزينة أيضا) ويتسلم الرواتب، ويمضي مع تلك الفتاة الضائعة التي أغراها بالمال لتقبل مرافقته لفترة محدودة.

حوادث الماضي وما كان فيها فقد استعيدت من خلال الراوي (بضمير الغائب) الذي يحدثنا عما كان من زاوية أنه يعرف كل شيء، ونحن نتقبل منه ذلك، دون أن نتوقف لنسأله: كيف عرفت كل هذا؟ وما موقعك فيه؟ وما مدى إسهامك في فعله؟

3- ويتسق منظور المكان مع امتداد الزمان، فقد نالت إدارة السكرتارية، وشاطئ البحر في منطقة أبو قير القريبة من الإسكندرية، العناية بالتفاصيل، وما عدا هذين المكانين جاء تابعا، في حدود تعميق المعرفة بالشخصية، كالتفصيل في وصف مسكن عم إبراهيم، لتأكيد حالة الفقر المدقع، والقبح الذي يعيشه.

4- ولأن القصة تعنى بالشخصية، فقد جاء «الحدث» تابعا، فحادثة الاختلاس في ذاتها هي مجرد لحظة استثنائية أتاحت للشخصية أن تخوض تجربة تحويل الحلم بالرفاهية إلى واقع.

5- وقد بينا أن الوصف اهتم بالشخصية الأساسية في القصة، وتمهل عند الآخرين بمقدار ما يعطي انطبعا بواقعية الجو العام. أما التحليل فقد استفاد من الوصف، ومن لحظات الشرود والحلم ليكشف عن باطن الشخصية، ومن شهادات الآخرين.

6- وقد كشف الحوار عن طبيعة الشخصية، كما قوى الشعور بالواقعية، فبرغم أن لغة الحوار عند

الكاتب عربية فصيحة، فإنه اختار ما يناسب الشخصيات في تكوينها الثقافي والوظيفي، فمثلا مدير الإدارة يلتزم بالوضع الوظيفي تماما، فيشكو إلى المراقب العام (رئيسه المباشر) مقيدا نفسه بالتسلسل الوظيفي، وهذا الرئيس المباشر يتكلم عن «مخالفة التعليمات» أما أولاد الشوارع جامعو أعقاب السجائر (قبل اكتشاف فيلتر السجارة) فإن لغتهم تناسبهم، وكذلك الإنجليزية التي تكرر في حديثها مع العجوز «أنا فاهمة» - أي أنها تعرف أن النقود مسروقة، ثم تحاول سرقة السارق، ولا تتردد أن تعضه!!

7- وقد استخدم الكاتب كلمات أجنبية شائعة في العربية، كالسكرتارية، وكلمات عامية، مثل: الفطور، الماهيات، كبس، حوش (بردهة) كما سمي السيد أحمد زوجته «الولية» وهو تعبير شعبي يقال عن الزوجة - بدلا لاسمها - وهو اشتقاق من الوصف بأنها التي تتولى رعاية البيت، أو أنها «الطيبة» لأن الولي هو الرجل الصالح.

8- ثم تأتي لحظة التنوير عندما تتجلى مهارة المخبر في الإيقاع بالمختلس الهارب إذا جاء النداء المفاجئ، والالتفات غير الحذر، ثم هذه الإشارة إلى «الله» لتدل على جوهر هذا الحدث الاستثنائي، في حياة إنسان نمطي، مضى عمره دون أن يعيش فيه لحظة.

جماليات الصورة

الشعرية

نص «يطير الحمام» نموذجاً (١)

• خالد حسين

الشعرية الجديدة إلى فترة زمنية حتى تتجذر في البنية الذهنية للمتلقين، وحتى يتألف هؤلاء مع المناخات الكتابية الجديدة التي تفرزها هذه التيارات في صياغاتها اللغوية للعالم. كما أن اللغة الشعرية تنزع نحو إيجاد اللاوجود «كقانون ثان لها»، أي كتابة اللامرئي: «أناديك قبل الكلام». منطقياً، فالنداء يرافق حركة الصوت (الكلام) وليس سابقاً له، ذلك لأن المرجع في الشعر (الذي تحيل إليه العلامة الشعرية) يتسم بالوجود والعدم وهذه إحدى السمات المركزية للخطاب الشعري الذي يأتلف بين المتناقضات والمختلفات (النداء قبل الكلام).

تقول جوليا كرستيفا: «فالمدلول الشعري يحيل ولا يحيل معاً، إلى مرجع معين، إنه موجود غير موجود، فهو في الآن نفسه كائن ولا كائن» (2)،

قبل اللولج إلى فضاء الصورة الشعرية، يتحتم علينا الاقترب من اللغة الشعرية بوصفها الفضاء الذي يفرز الصورة. فاللغة الشعرية تقوم، على مجموعة قوانين تخالف بها الاستعمال الإخباري - التقريري للغة في الممارسة اليومية، وهذه القوانين أو الآليات هي التي بها تتمايز اللغة الشعرية ليس عن الاستعمال المنطقي للغة فحسب، وإنما عن اللغة في الفضاءات الأدبية الأخرى، وهذه «التغايرية» للغة الشعرية هي نتيجة لاشتغال ثنائيات متعددة: (المشاكلة / الاختلاف، الوضوح / الغموض، الثبات / الانزياح... إلخ).

وأهم قانون يسم الخطاب الشعري هو قانون «السلب»، فالخطاب الشعري يثير ردود فعل سلبية نحوه، بوصفه بنية قائمة على المخالفة والانزياح، لذلك تحتاج التيارات

وأليات: التوازي، البؤر الصوتية، التكثيف الدلالي، الانزياح، هندسة البياض، التناس، والصورة الشعرية التي هي رهان الشاعر في تحقيق شعرية النص بوصفه بنية من الصور المتشابكة أفقياً وعمودياً، وفي الحقيقة إن الصورة هي المكان «الحيز» الملائم والمناسب لمراهنات الزحزحة والاختلاف وتجلياتهما. وإذا كانت اللغة الشعرية هي «عنف منظم بحق اللغة» كما يقول الشكلاونيوس الروس، فهذا العنف يتبدى بأقصى هيجانه في فضاء الصورة، ذلك:

«لأن النصوص الشعرية مصممة لكي تثير فينا القلق قبل كل شيء، ويجب أن نقدر أي اطمئنان نحصل عليه» (4). وهذا القلق الذي يشير إليه روبرت شولز يعد من النتائج المترتبة على نشاط وفاعلية الصورة في اللغة الشعرية بمستوياتها المختلفة وفي قارئها، فعن طريق الصورة - كآلية استراتيجية في صياغة العالم - ينتقل النص الشعري من الأحادية الدلالية إلى التكرّر والتشظّي الدلاليين وبكلمة أدق إلى «معنى المعنى»، ويخرق بذلك توقعات القارئ لأن: «العمل الأصيل هو الذي لا ينسجم أفقه مع أفق القارئ، بحيث ينتهك معايير الجمالية ويخالفها، (...) يسمى عدم الانسجام هذا: المسافة الجمالية» (5). وعلى أرضية البعد أو المسافة الجمالية تتحدد فنية وقيمة النص الشعري وبالتالي إن انتماء «كتابة ما» إلى الشعر بوصفه جنساً أدبياً، لا يعني أنها حققت في ذاتها شروط النص الشعري. فأول شروط النص

ولكن هذا «اللاكائن» ينزع نحو الكينونة، نحو الأنوجد في اللغة الشعرية، وهذا ما يقصد بعبارة «إيجاد اللاوجود» أو كيننة الغياب وجعله مجسداً، وتضيف كرسيفا في البحث ذاته: «إن اللغة الشعرية في لحظة أولى تعين ما هو كائن أي ما يعينه الكلام (المنطق) كموجود (.....) إلا أن هذه المدلولات التي تدعي الإحالة إلى مراجع محددة، تدمج في داخلها فجأة أطرافاً، يعينها الكلام (المنطق) كأطراف غير موجودة» (3)، وربما كان المثال المذكور تجسيدا بينا على ما تقوله كرسيفا.

إن اللغة الشعرية في اشتغالها على اللغة وبناء النص تتجه نحو تقويض القوانين التي يشتغل بموجبها الكلام المنطقي، وفي تفكيكها لبنية الكلام، وبنية النص الشعري، تظهر قوانينها الجديدة وتؤسس منطقها الخاص بها، وبذلك تنتقل اللغة من الوظيفة التواصلية للقائمة على الوضوح إلى الوظيفة الشعرية القائمة على الالتباس والتعتيم الدلالي، أي أن اللغة الشعرية تعمل على نسف الوظيفة التواصلية للغة كوسيلة لنقل المعلومات وعوض ذلك تشحن اللغة بالتوتر والفجوات وتحدث الفراغات والغياب والانتكاسات والمفارقات الدلالية في بنيتها لذلك يكون القارئ / المتلقي إزاء فضاء من الاحتمالات الدلالية ولا ينفك النص الشعري عن ترشيح الدلالات الجديدة كلما اصطدم بقارئ أو بقراءة جديدة.

إن ما يجعل اللغة الشعرية تتمايز هو لجوء الشاعر إلى مجموعة تقنيات

والأرض. وشعرية التركيب تنبثق من استبدال الجسد بالأرض، الأمر الذي يحرك نشاط القراءة والتأويل، ولو أن الشاعر أورد كلمة الجسد بدلا من الأرض، لجاءت الصورة دون توتر، ومفتقدة للبعد الجمالي الناشئ عن تشويش أفق انتظار المتلقي، وبالتالي تأسيس الفجوة الدلالية في بنية الصورة جراء الاستبدال المذكور. وعلى المستوى السيميائي يتوفر التركيب على قوى فاعلة عديدة: العاشق، العاشقة، وعامل الرغبة الذي يدفع الذات (ذات العاشق) للاتصال بموضوعه وهو جسد العاشقة، وربما كان هذا يعضد من التأويل المقترح للصورة.

وتتوفر نصوص درويش الأخيرة على اهتمام عارم باللغة الشعرية التي تومض بصور شعرية متشابكة وتتسم بعنف الانزياح وتعمل على توسيع الفجوة بين اللغة في استعمالاتها اليومية والشعري، وبالتالي فهي تدشن لكتابة جديدة قادرة على الاختراق وخلخلة المدى، والهروب من حصار المدلول الأحادي إلى آفاق وفضاءات تبعث على الدهشة وتحدث قلقا وحيرة جراء تهديمها المستمر لتوقعات القارئ ولتعبيرها عن اللاوجود. «أنا وحببي صوتان في شفة واحدة / أنا لحيبي أنا وحببي لنجمته الشاردة، ص 96». إن الصورة هنا تنتقل من مستوى محسوس ومرجعيات محددة (أنا، حببي، صوت، شفة)، إلى التعبير عن وجود غائب أو غير كائن «صوتان في شفة واحدة»، وهذا هو القلق بعينه

الشعري هو العمل على اقتناص الغياب واستنطاق اللامرئي عبر الجمع بين المتناقضات وإحداث هوة في فضاء المؤتلف، يقول أولمان عن الصورة: «يجب أن تمتلك شيئا مدهشا وغير منتظر، كما يجب أن تحدث مفاجأة نتيجة لاكتشاف علاقة غير متوقعة بين الأغراض المتباينة» (6).

ويظل التنظير النقدي يدور في حلقة مفرغة، ما لم يدعم بقراءة تطبيقية ترصد كيفية اشتغال اللغة الشعرية وآلياتها عبر مقارنة الصورة الشعرية كمكون في بنية النص الشعري ولهذا اتجه الاختيار نحو نماذج من نص «يطير الحمام»، لاختبار وامتحان الفضاء النظري ورفده بسمات جديدة. يقول محمود درويش: «أعدي لي الأرض كي أستريح / فإني أحبك حتى التعب، ص 95»، فالصورة هنا من قبيل الاستعارة التصريحية، فهي تقوم على التماهي بين عنصرين هما «الأرض» و«أحبك حتى التعب» ولو أرجعنا الاستعارة إلى التشبيه كما في بعض التعريفات البلاغية «الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه»، فعلينا البحث أو استقراء العنصر الغائب (المكون المخفي) في بنية الصورة. فالقرينة «أحبك حتى التعب» هي التي تعين المتلقي للقبض - حسب تأويل القراءة الراهنة - على العنصر الغائب وذلك بنقل العلامة اللغوية «الأرض» من مدلولها الحقيقي الفيزيائي إلى المدلول المجازي «جسد المرأة» والانزياح، هنا، يبقى في دائرة المعقول، وذلك لكون الوحدات الدلالية الصغرى مشتركة بين الجسد

الذي ينمو في حيرتنا تجاه هذا الواقع الجديد. فالشاعر منشغل بالخلق وتخيب التوقع لدى القارئ، كما أنه منذور لقيادة اللغة في تضاريس دلالية غير مكتشفة، ومن هنا نعمة اللذة الباذخة التي يشعر بها المتلقي في النصوص الحداثية بعد القراءة التفكيكية لها. إن الشاعر ولتجسيد حالة العشق روحاً وجسداً لجأ إلى آلية التشبيه البليغ الذي يفترض التطابق والتوحد والتداخل بين العناصر فتتماهى فيما بينها وتنصهر، والحالة التي تسمى بذلك هي العشق الإنساني، حيث تنصهر الذوات في ذات واحدة «صوتان في شفة واحدة».

ودرويش الذي يؤسس في مرحلته الشعرية الثانية لمناخ شعري جديد إلى جانب شعراء آخرين، يراهن - كما تكشف عن ذلك نصوصه الأخيرة - على الصورة كمكون ثري في إغناء النص وتطوير اللغة، ولهذا نجد تنوعاً مثيراً في أنماط الصورة وأشكالها وتقنياتها في النص الواحد كما هو الحال في النص المرصود للقراءة الراهنة. يقول الشاعر: «وندخل في الحلم، لكنه يتباطأ كي لا نراه، ص 96»، الصورة هنا تمتنع عن القراءة للوهلة الأولى كما لو أنها تتحدى، وذلك لكونها صورة تركيبية متشابكة، صورة مبنية في الأصل لتفتك بخبرتنا الجمالية المعتادة، وذلك لاعتمادها على درجة عالية من الانزياح والتحول في الدلالة المألوفة واختراق السائد وهي في مجموعها آليات يلجأ إليها الشاعر في تشكيل

جماليات الصورة الشعرية، والصورة هنا كنمط، تتأسس من خلال الانتقال من فضاء المجرد إلى فضاء المحسوس والتجسد: إن الحلم حسب التركيب الشعري يتحول إلى مأوى «بيت» وكائن حي «يتباطأ» عن طريق توظيف آلية الاستعارة التي من وظائفها تأسيس معرفة جديدة بالعالم وتشديد رؤيا جمالية مغايرة، وذلك بإسناد دلالات مستعارة من حقول دلالية أخرى إلى المعاملات اللغوية الموظفة في بنية الصورة، على أن الاستعارة تجري هنا بواسطة الفعل «ندخل، يتباطأ، نراه»، وهذا ما يضيف دينامية غير متوقعة ومثيرة على حركية الصورة فهي تبدأ بالفعل وتنتهي به، وهذه الأمور مجتمعة تنقل المتلقي إلى أرض الاحتمالات، إلى فضاء المغامرة، فتشتغل آليات القراءة من تفكيك وتفسير وتأويل، وبذلك يتحرر النص (= الدال) من تبعية المعنى واستبداديته، ويتكئ النص عندئذ على عتبات الانفتاح الدلالي المتعدد، وتلك هي سمة النص المختلف، النص الإشكالي، حيث الدلالة المتغيرة والمرجأة حسب جاك دريدا. إن دلالة النص في الواقع تستعصي على القبض والرصد، وتحقق الوظيفة الجمالية حسب رومان جاكوبسون، حينما ينزاح «الحلم» عن دلالاته المعجمية الاعتيادية، ويتحرك باتجاه التدليل على المكان عبر الفعل «ندخل»، فيكتسب الحلم كعلامة لغوية السمات الدلالية للمكان، ثم تتكثف الصورة حينما يتقمص «الحلم» دور كائن حي «لكنه يتباطأ» ويتسم بسماته «كي لا

التشظي الدلالي، لا تحتضنه إلا اللغة الشعرية، فالشاعر هنا يقرأ الصمت، لهفة العاشق، وبذلك يؤسس لـ «جماليات الصمت»، الصمت بوصفه كلاماً ملغماً، فعلاً واقعاً مغيباً لا يفتأ أن يستيقظ من بين ثنايا اللغة مشكلاً طيات في تضاريسها فاللغة عبر استراتيجية الصورة تغير مسارها الخطي، وتنف على ذاتها، تنثني وتثن وتعم وتسير في منعطفات خطرة: «أطير بخصرك قبل وصولي إليك»، فالمنطق «اللوغوس» يقاوم هذه اللغة، ويشهر قوانين التطابق والتماثل مع العالم، ولا يقبل بالانزياح والفجوات ويعمل على تهميش الصورة، لأن هذه الأخيرة تصدع من بنية الكلام المنطقي، فيبقى الدال اللغوي في الصورة معلقاً على الدلالة، مرجأ لحضورها، فهو يمارس التأرجح والنوسان المستمر، وهذه الفجوة العميقة المتشكلة في الصورة أثر صولة لا مكان لها إلا في اللغة الشعرية. وبالعودة إلى بنية الصورة نجد أن الطرف «قبل» يغير من دلالات الفعلين «أناديك وأطير» فيتحرران من المعنى القاموسي، وهذه العلامات تحيل إلى مرجعيات محددة، وفجأة نكتشف انبثاق مرجعيات غير موجودة «قبل الوصول وقبل الكلام» وذلك نتيجة تقويض وتخريب قوانين الإحالة المنطقية للعلامات اللغوية على الواقع.

ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أن نص «يطير الحمام» هو نص الصورة بامتياز نص أنتج لكي يكون نص صورة أو لا يكون، فلغته تغور عميقاً

نراه». إن الصورة تتشكل لكي تززع يقيننا وحضورنا، وتلقم لغتنا بأسرار الغياب، إنها لا تركز إلى المؤلف وعلاقات الوجود السائدة وإنما تستنطق الصمت وتشعل القلق في الروح وفي الرؤيا وتشنت المتلقي في أنحاء متاهات الدلالة، وإنها أيضاً تدفع باللغة إلى الرقص في احتفال الكتابة على جثة المعنى الأحادي، كما أنها لا تنقطع عن التوهج في ليل القصيدة «أناديك قبل الكلام / أطير بخصرك قبل وصولي إليك، ص 97». هذه الصورة تشاكس منطق الكلام وتبدو وكأنها غير قابلة للبت فيها لكونها تفسح للانزياح حيزاً كبيراً في بنيتها. فمن الصعوبة بمكان إقصاء الفعلين «أناديك وأطير» على دلالة محددة، فالسياق الشعري هنا يبدد الدلالة القاموسية للفعلين المذكورين ويحملها بحمولة سيميائية تناقض الدلالة العرفية لهما، فالفعل أناديك يتشظى ويتبعثر دلالياً فنفق اللغة بذلك وظيفتها التواصلية لتأسس الوظيفة الشعرية، كما لو أن التركيب يصبح خالياً من الدلالة، ويحوز على حرية الحركة في مجرة قلق من الدلالات وهذه هي سمة اللغة الشعرية حينما تحرر اللغة من «القيمة» والدلالة الاصطلاحية ويتسم الدال - بناء على ذلك بالحياد الدلالي، وذلك لأن فعل «أناديك» يتأرجح وينوس بين الدلالة القاموسية (النداء الذي يرافق الصوت والنداء المرافق لحالة الصمت والسكون)، فهو يدل على الحركة واللاحركة.

وهذا الجمع بين المتناقضات، هذا

والمشاعر»(7).

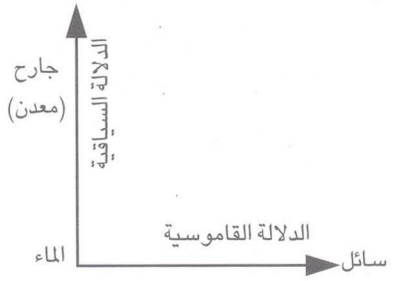
وإذن بالاستعارة ثمة تماه بين العناصر وتشابك وذوبان وانتقال للسّمات الدلالية من طرف إلى آخر. وعليه نكون إزاء تراكم تشغل ضد المنطقي، وتكشف عن أقصى إمكانات اللغة والمستوى المخفي للتجربة الشخصية للمشاعر، الاستعارة تتم هنا بالفعل «يجرحني» الذي يشكل البؤرة المركزية للصور، كما هو مبين في هذه الترسّيمة:



والفجوة أو «الرغبة المقلقة» التي تؤسسها الصور لدى المتلقي، ناتجة عن تشويش البنية الدلالية المألوفة التي اعتاد عليها المتلقي، أي الاستعمالات المنطقية للعلامات «الماء، الطرقات، الفراشة، .. إلخ»، حيث يسند إليها الناص سمات دلالية تناقض وتتضاد مع تلك السمات المتعارف عليها في الاصطلاح العرفي، أو كما هي في الواقع الفيزيائي، فالماء كعلامة تتوفر على مجموعة سمات دلالية مثل: سائل، ضروري للحياة، عامل خصب.. إلخ، ولكنه في السياق الجديد -السياق الشعري- يكتسب سمة دلالية جديدة، (الماء يجرح) فتتحول الوظيفة الدلالية للعلامة هنا، وتغادر إلى حقل دلالي مناقض الأول، ويمكن قياس

في مسالك دلالية غير موطأة وتنتفتح على فضاءات البوح والإيحاء، وترتاد مناطق خطرة من المكبوت، وتضع اللغة اليومية والشعرية المستهلكة أمام الاستجواب وتحفر في اللغة الأدبية مسار مغامرة جديدة للكتابة الشعرية: «لأنني أحبك، يجرحني الماء / والطرقات إلى البحر تجرحني / والفراشة تجرحني / / لأنني أحبك يجرحني الظل تحت المصابيح / يجرحني طائر من السماء البعيدة / عطر البنفسج يجرحني / ص 100». في هذا المشهد الشعري، تتدفق الصور الشعرية وتنداح باثة إشعاعات وموجات دلالية غير منتهية، صور تتفاعل أفقياً وعمودياً، لتلقي بالمتلقي في لجة المتعة الجمالية، لجة اللذة الباذخة. والوظيفة الجمالية تتحقق هنا بإسقاط محور الاختيار «الجدول الاستبدالي» على محور التركيب، حسب رمان جاكوبسون والشاعر يلجأ إلى الاستعارة كتنقية بلاغية في تشييد فضاء الصورة، والاستعارة تجري هنا في الفعل «يجرحني»، وليس في الاسم، مما أضفى دينامية على المشهد العام للصورة. واللجوء إلى الاستعارة مبرر لأنها تسير بالمتلقي نحو واقع جديد، وتقوض من منطق العلاقات العقلية الصارمة: «الاستعارة أكانت قائمة على تراسل المفردات، أم على تراسل العلاقات إذ هي متفوقة في غناها بالإيحاءات الشعرية على الصور العقلانية القائمة على المشابهة، تظل خارج التفكير المنطقي، وتبدو ينبوعاً ثراً لإثارة الأحلام

درجة الانزياح وفق الترسيمة التالية:



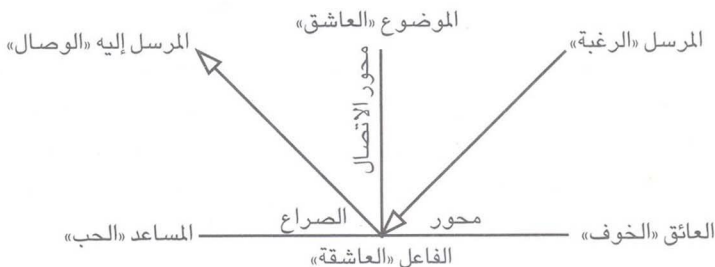
تضاريس اللغة، يفجر المرئي، ويبيّن
اللامرئي، يعلن انفجار المدلول،
وينتهك أعراف اللغة في الإحالة،
يحاول أن يسكن بَنَصَه فضاء
الاختلاف وهو بذلك يدشن
«لحساسية جديدة» في الكتابة
الشعرية: «ياحبيبي / أناديك طيلة
نومي / أخاف انتباه الكلام» ص 100.
حين تخترق الصورة الشعرية
هدوئنا، وتشعل فينا القلق، لا نجد من
وسيلة سوى التأويل للتخفيف من
حدة الغربة، حدة الارتباب، ونعمل ما
بوسعنا لجر الصورة إلى تخوم
اليقين، أي أننا لا نمارس في الواقع
سوى القمع، مهما كانت ادعاءات
الخطاب النقدي من إعطاء النص
الحرية، ليقول جنونه، مطره،
وأسراره، فإنه يكبح من جماح اللغة
الشعرية ويحاول تدجينها، ليرى فيها
مقولاته المنطقية مجسدة أولاً.

بيد أن اللغة الشعرية إزاء ذلك
تنشط، تتبصر وتتملص من
الحصار. حصار الحضور والمنطق،
وتمارس لعبة الحضور والغياب،
التجلي والتخفي، تبني لتدمر،
ممارسة هذيان اللغة اللانهائي. في
الحد الأول للصورة «أناديك طيلة
نومي»، ثمة تواصل مستمر غير
منقطع، وفعل النداء «أناديك» ينتقل من
وظيفته الأساسية إلى وظيفة أخرى،
إلى تشويش الدلالة، عندما يحل محل
العلامة الأساسية المنسجمة من
«نومي» وهي «أحلم بك طيلة نومي»،
وهذا ما ينأى بالصورة عن المباشرة
باستعمال «أناديك» ويفتح في اللغة
«فجوة أو مسافة توتر»، أي أنها تحض

وتلبس الماء بالسمة الدلالية
(يجرح) يخرجها من جنس السوائل
إلى جنس المعادن (فئة المعدن
الجارحة)، والأمر ذاته بالنسبة
للعلامات الأخرى (الطرقات، الظل،
طائر، عطر) التي لا يجمعها مع
الأدوات الجارحة أي ارتباطات دلالية،
وهذا ما يشكل الهوية، ما بين اللغة في
الشعر واللغة في الفضاءات الكتابية
الأخرى. والصورة تقوم هنا على
نسف الدلالة المنطقية للعلامات
اللغوية، وهذا سبب المفارقات غير
المتوقعة للصورة الشعرية في هذه
المشهد، وإذا استطعنا التخفيف من
التحليل السيميائي بخصوص هذه
الصور، فليس لنا إلا أن نقول: إن
العشق كحالة انفعالية، توحدية تدفع
بالكائن إلى مراتب غير متوقعة من
الشفافية والرقّة ليصبح جراء ذلك
عرضة للألم بأي شيء، يستوي في
إحداث ذلك الألم، المبضع، الماء،
الفراشة.. وهذا ما تكشف عنه القراءة
العمودية للصورة، ذلك أن الفعل
المسند إلى هذه «الفواعل»، هو
«يجرحني»، والجرح مجاز للدلالة على
شفافية الحالة العشقية لدى العاشقة.
إن الشاعر، وهو يسافر في

كلام العاشق، أم انتباه كلامها، وبالتالي نداؤها؟.. إن الاعتماد على السياق يحدد العائد، فالنداء يفترض الجواب «جواب النداء»، وهو هنا انتباه العاشق «أخاف انتباه كلامك» ولكن الناص - إن صح هذا التأويل يلجأ هنا إلى المحور الاستبدالي، فيحذف الضمير العائد على العاشق أو «المنادى عليه»، ويحل محله العلامة «الكلام»، ومن هنا التباس التركيب، وإحداثه للتشويش، وبهذا التشويش تتحقق الوظيفة «الشعرية»، فالشيء المعني بـ/ أخاف انتباه الكلام /، هو انتباه العاشق «حضوره»، وهذا الحضور هو ما تخافه العاشقة وترغب فيه. وإذا كانت الصورة الأخيرة من التركيب قائمة على المشابهة، فعندئذ يمكن تخيل الصراع الدرامي لدى العاشقة بين الوعي واللاوعي بين إرادات المجتمع الذكوري وقمعه ممثلاً بالفعل «أخاف» وبين رغبات الجسد العنيفة ممثلاً بالفعل «تبكي». وعلى المستوى السيميائي، ثمة فاعل «ذات العاشقة» يرغب في الاتصال بموضوعه «العاشق»، ويعكس هذه الرغبة في الاتصال، الفعل «أناديك»، ولكن علاقة الرغبة تخضع لعلاقة صراعية بين عاملي الخوف «المجتمع»، وعامل المساعدة «الحب» ويمكن تبيان ذلك وفق الخطاطة التالية:

المتلقي من جهة أخرى على تشغيل آلية التفسير والتفكيك والتأويل. إن التركيب المفترض «أحلم بك طيلة نومي» يوحي بمسافة فاصلة بين العاشقين، في حين أن الصورة «أناديك...» تفترض الحضور الفعلي للعاشق. في التركيب المفترض، ثمة إحالة على مدلول محدد، على حين يتلاشى ذلك في التركيب الشعري، والمعنى ضائع مفقود أو هو «ضمن الصورة وبواسطتها، هو في نفس الآن ضائع ومكتشف من جديد» (8). أما الحد الثاني من الصورة: «أخاف انتباه الكلام» فيكشف عن سمات النص المفتوح الذي يتجاوز حالة المطابقة مع العالم إلى حالة الإيحاء والإيماء، فثمة مدلول، مرجع غير كائن وهو: «الكلام المنتبه»، وهذا الخلق، هو شأن من شؤون اللغة الشعرية، فاللغة الشعرية تحيل ولا تحيل معاً، تحدد مرجعاً (الكلام، الانتباه) ثم تخلق أطرافاً غير موجودة في الوجود (انتباه الكلام)، كما تذهب في ذلك جوليا كرسنيفا. أما تأويل الصورة فيستدعي منا استدعاء المقطع الشعري كاملاً: «ياحبيبي / أناديك طيلة نومي / أخاف انتباه الكلام / أخاف انتباه الكلام إلى نحلة بين فخذي تبكي» ص 100. فمن أي «انتباه كلام» تخاف العاشقة؟ فهل هو انتباه



ولطولها اكتفينا - هنا - بإيراد نماذج محددة من صور النص لإجراءات القراءة الراهنة.

(1) محمود درويش: حصار لمدايح البحر، بيروت، دار العودة، ط 5، 1993، والإحالة على نص (يطير الحمام) كائنة في المتن.

(2) جوليا كرسيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، الدار البيضاء: دار توبقال، ط 1، 1991، ص 76.

(3) المرجع ذاته، ص 76.

(4) روبرت شولز: السيميائية والتأويل. ترجمة: سعيد الغانمي، بيروت: المؤسسة العربية لتوزيع المطبوعات، ط 1 / 1994 / ص 83.

(5) رشيد بن حدو: العلاقة بين القارئ والنص، مجلة عالم الفكر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون. عدد (1-2) / 1994 / ص 490.

(6) عبدالسلام المساوي: الصورة الشعرية في البلاغة الحديثة، مجلة المعرفة، دمشق: وزارة الثقافة، عدد 344، 1992، ص 138.

(7) فهد عكام: بنية الصورة في شعر أبي تمام، مجلة التراث العربي، دمشق: اتحاد الكتاب العرب «العدد 11 / 12»، 1983، ص 269.

(8) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: الولي محمد ومحمد العمري، الدار البيضاء، دار توبقال، ط 1، 1986، ص 194.

(9) ثمة مصطلحات ومفاهيم واردة في المتن وقد باتت مألوفاً ولا تحتاج إلى الإحالة إلى مصادرها لكثرة دوراتها في الدراسات الحديثة.

إن الصورة هي تعبير عن القلق، عن المخفي والمكبوت، تعبير عن عنف الجسد ورغباته وصرخاته في فضاء الحلم الذي ينفث على حرية اللاشعور، فينهض الأخير خفية من أعماق سحيقة ويبوح بلغة الجسد، يبوح بالرغبة المقموعة ولغتها التي غابت وكبتت نتيجة لهيمنة وإرادات المجتمع الذكوري.

ختاماً يمكن القول: إن محمود درويش في نصه «يطير الحمام» ينزع نحو نص الصورة، أو انتهاج استراتيجية الصورة لتشكيل البنية النصية، وعليه فإن المتلقي / القارئ يكون إزاء فضاء لغوي كقيم ومعتم، وعلى القراءة أن تفتح على النص، بقدر ما هو منداح وتدع النص يقول أسرارته وخفائيه، ويكشف عن ثنائه وغوامضه. فاللغة الشعرية، في نص

«يطير الحمام»، تدهش القارئ بتشكيلاتها البلاغية: صور حسية، ذهنية، رمزية، تناصية وخاصة مع نشيد الإنشاد، وتتأسس مع آليات المشابهة والرمز والاستعارة. وهذه الكثافة اللغوية والبنية المحكمة للنص، تتطلب في الحقيقة - أكثر من مقارنة نقدية على مستويات نصية متعددة - وعليه يمكن عد هذه القراءة مساهمة متواضعة في مقارنة الوظيفية الشعرية لهذا النص، عبر مساءلة الصورة الشعرية، وتفكيكها ومحاولة تأويلها.

الهوامش:

(*) الدراسة هي جزء من بحث طويل بعنوان: جماليات النص.

تعقيب
حول
موضوع

الترجمة كقراءة إبداعية

ARCHIVE
عبد الهادي الإدريسي / المغرب
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

فالكاف المستعملة في العنوان في قوله «كقراءة إبداعية»، هي عند العرب للتشبيه، بمعنى أن الأستاذ ما جاز، في منطق اللغة السليم، أن شَبَّه الترجمة بالقراءة الإبداعية، مما ينفي عنها عند كل عاقل صفة الإبداعية، والحال أن ليس كالترجمة قراءة إبداعية، بل ما القراءة الإبداعية إن لم تكن ترجمة؟ غير أننا نخال الأستاذ لحميداني لا يرمي إلى ذلك، إلا أنه - كالكثرة من مؤلفينا ونقادنا للأسف - يُدخل على اللغة ما ليس منها، فيفرض عليها تعبيراً لا تعرفه، في حين تزخر العربية بتعابير تكاد لا تحصى، تؤدي المعنى

الإخوة أعضاء أسرة تحرير مجلة «البيان»، السلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته. وبعد، فإنه ليسعدني ويشرفني أن أدلي برأي متواضع حول موضوع ورد في العدد المزدوج 360 / 361 من مجلتكم الغراء، وأعني موضوع «الترجمة كقراءة إبداعية» الذي تناول فيه الأستاذ الدكتور حميد لحميداني من المغرب قصيدة «الموسيقى» من قصائد الشاعر الفرنسي «شارل بودلير».

والحق أن الموضوع استثار انتباهي من ثلاثة أوجه: عنوانه وموضوعه وما اقترحه من ترجمة.

المطلوب. فقد كان حقه أن يقول مثلاً «باعتبارها...»، أو «بما هي...»، أو بلسان أفصح: «الترجمة قراءة إبداعية»، فيكون قد أدبى المعنى الذي يقصده، في أناقة وسلاسة، وفي غير ما إخلال بقواعد اللغة.

وأصل المسألة أن اللغتين الأجنبيةتين الأوليين في الوطن العربي، وأعني الفرنسية والإنجليزية، قد فرضتا على تركيبتنا الذهنية اللغوية، عبر إواليات ليس هنا مجال الحديث فيها، تعابير هجينة - وبخاصة على مستوى حروف المعاني - يزيد من خطرهما أن لغتنا تملك مقابلات لها تفي بمعناها. أما الثالثة الأثافي، فهي أن تلك التعابير ليست كلها هجينة، بل منها ما يجيء على لسان العربي يقصد منه معنى آخر. وواضح ما يسوق إليه ذلك من خلط رهيب. ولنضرب على ذلك مثلاً بالكاف ذاتها. فالكاف عند العرب هي من حروف المعاني، وتؤدي معنى التشبيه. ومعلوم أن الشيء لا يشبهه بنفسه، وليس الأمر كذلك عند الفرنسيين والإنجليز (تتبعاً Comme و as)، فمقابلاتها لديهم ليست محصورة على التشبيه، بل قد تجوزه إلى ما يؤديه المفعول المطلق عندنا. والحال أن البنية الذهنية التي أنتجت جملة «الترجمة كقراءة إبداعية» هي في الواقع فرنسية، وهي التالية: La traduction: comme lecture creative، علماً أن هذه الجملة، وإن كانت صحيحة في الفرنسية، فهي غير فصيحة، وأفصح منها قولك: La traduction en tant que lecture في العربية، فهي تعني تشبيه الترجمة

بالقراءة الإبداعية، مما ينفي عنها كما أسلفنا صفة من أهم صفاتها.

وقل الشيء نفسه عن اللام التي جاءت مصيبتها من de الفرنسية و of الإنجليزية، وعن التشبيه والإحالات وغيرها.

بيد أننا لن نتوقف عند هذا الموضوع، فعسى أن يكون له في المستقبل مقام.

أما ثاني ما شد انتباهي إلى المقال المذكور، فهو موضوعه. ذلك أن الترجمة تعنيني مهنيًا، وأن كل موضوع يتناولها داخل لذلك بالضرورة ضمن دائرة اهتمامي المتواضعة.

وأما السبب الثالث، فهو الترجمة بذاتها، ترجمة القصيدة، وهي، إن جاز التعبير، مرتبط فرسنا وبيت قصيدنا وهدفنا من هذه المساهمة المتواضعة.

لا نكاد نخالف الأستاذ الحميداني فيما ضمنه الجانب النظري من مقاله، اللهم إلا في مسائل سيأتي الحديث عنها في حينه. لكننا نخالفه فيما اقترحه من ترجمة، وكذا فيما علل به اختياراته.

أول مشكلة تواجه مترجم القصيدة على حد قوله هي مشكلة تعريب الصورة الشعرية Vers ma pale . وبعد أن يربطها الأستاذ etoile

بالمصير وأسرار الوجود ربطاً فيه من التكلف ما فيه، يأتي لها بترجمة في قوله «نحو مصيري الباهت». ولنا أن نسأله هل العلاقة بين «المصير» وصفة «الباهت» هي أثبت منها بين النجمة وصفة الشحوب. أفلم يكن من المستحسن الحفاظ على التناسق

حيث لم تظهر الكلمة الحالية إلا ابتداء من طبعة 1861. أما التشبيه بالبحر فظل ثابتاً مكانه، لأنه كان بكل بساطة مقصوداً لذاته، بل هو إحدى دعائم الصورة الشعرية عند بودلير (انظر بهذا الصدد رسالة Mon coeur للشاعر نفسه، صفحات 85/86 و 95). لذا كان مستحباً أن يتصدر ذلك التشبيه البيت الناقل، بما هو عمدة البيت المنقول المعنوية.

ونرد إلى التشبيه ذاته. فحين يقول بودلير عن الموسيقى إنها comme un mer ، فإنه يرمي دون شك إلى نوع من التشبيه قويٍّ يكاد يكون ماهرة خالصة، وهو ما تعبر عنه العربية بدقة متناهية باستعمالها خبر ضمير الشأن المقدم على الضمير، كقولك «أسد هو فلان»، إذ تقصد به تشبيهها بأبلغ من قولك «فلان أسد».

(انظر باب التشبيه في كتاب الإمام الجرجاني «أسرار البلاغة». ولا شك أن ذلك هو ما رُمي إليه الشاعر، بدليل الصور المتتالية في القصيدة بأجمعها. أما الجملة التالية، فنجدها في الترجمات مفصولة عن سابقتها فصلاً إن جاز في اللغة الأصل فإنه لا يجوز في اللسان العربي الفصح. فالجملة الفرنسية - ومثلها الإنجليزية - تستغني بالفصل عما لا تستغني العربية فيه عن وصلٍ بواو أو بغيره. وقد بلغنا أن بعض العرب - ربما كان الإمام علي كرم الله وجهه - سئل ما البلاغة، فقال: هي معرفة الفصل من الوصل. ففعل الإبحار مترتب عما سبقه من أن الموسيقى تأخذ الشاعر مثلماً يأخذ البحر الملاح، فوجب أن يصله بما سبقه

اللفظي دعامة من دعائم الترجمة السليمة، حيث المقام مقام ذلك، خصوصاً إذا نحن استحضرنا الصورة الشائعة لدى الشعراء، والتي تجعل البحر والسماء يلتقيان في الأفق (فيكتور هوجو مثلاً)؛ بل إن صفة الشحوب هي أوفق لوصف النجمة البعيدة أو التي يحجبها ضباب، من موافقة صفة «الباهت» للمصير. إذ كيف يا ترى يكون المصير باهتاً؟ وما هي المطية البلاغية أو البيانية القمينة بمساعدة القارئ على إدراك هذا المعنى؟ أليس في ذلك من التكلف ما يضر على الأقل بشعرية التعبير إن لم يود بسلامته ويذهب بمعناه؟

أما كلمة Souvent الواردة في صدر القصيدة، فلم يعرها الأستاذ الحميداني انتباهاً، وترجمها، كما فعل سلفه خليل الخوري، بكلمة «غالباً»، بل وصدر بها ترجمتهما. والحق أنهما لم يعدوا أن طبقا تطبيقاً حرفياً أحد مبادئ الترجمة الذي ينص على تصدير الجملة بظرف الزمان في العربية إذا كان الفاعل الذي يرتبط الظرف بفعله صدر الجملة - الفرنسية أو الانجليزية - المراد ترجمتها، وهو مبدأ متمم لسالفه الذي ينص على تصدير الجملة العربية بالفعل مقابل الاسم في اللغتين المذكورتين. غير أن المقام مقام شعر، والبؤرة المعنوية - إن جازت التسمية - ليست في الظرف، بل في التشبيه، تشبيه الموسيقى بالبحر. ولنا في التاريخ قرينة على ذلك. ففي طبعة 1857 من الديوان نفسه، نجد بدل كلمة Souvent كلمة Parfois، ومعناها عكس معنى سابقتها تماماً،

وأو أو فاء - وهاته أفصح - لتبيان العلاقة المعنوية ما بين الفعلين، وإلا سقطنا في ما نراه في الجملتين الناقلتين من ركافة وانقطاع معنى.

أما كلمة vaste، فنخال أن المقصود من صفة الاتساع فيها هو اتساع الأفق، بمعنى وضوح الرؤية، في مقابل الضباب الذي يمنعها. فوجه المقارنة هنا هو ما ينجم عن صفاء الجو من اتساع في مجال الرؤية عند الملاح، لا الاتساع لذاته.

وأما تعبير Je mets la voile الذي تُرجم بالإبحار، فإننا نجد له مقابلاً - بل أصلاً - في العربية هو إرخاء الشراع. فالمعلوم أن الشراع يرخى قبل الإبحار، وهو ما قصده الشاعر، بدليل أن البيتين التاليين يصفان عملية امتلاء الأشرعة بالهواء، وهو ما يقع فيما نعلم قبيل الإبحار الحقيقي الذي هو السير على ظهر الموج في البحر المفتوح، مما لا يحدث إلا بعد امتلاء الأشرعة. ولا يخفي ما ينجم عن الخطأ بين الأمرين من استباق للقول مُحلّ بالمبنى والمعنى معاً.

ونتساءل بالمناسبة كيف «تُعمق» لفظة «تاركا» فعل الانطلاق في نفسية الشاعر، بل نناشد الأستاذ الجليل أن يشرح لنا معنى جملته هاته.

وإذا اتفقنا والدكتور الحميداني في اختياره فعل «ارتقى»، فإننا نختف معه فيما تعلق بكلمة amoncelles.

فالمعنى الذي تؤديه تلك الكلمة معنى مباشر غير مجازي، ولذا فليس من الضروري ترجمته بلفظة فضلة اعتباراً لأنه جاء في صيغة لفظة فضلة في الجملة الأصل، بل من الممكن -

والمستحب - العدول عن ذلك إلى صيغة أخرى كالصفة الواردة في صيغة ظرفية، مثل «من دونها بيد» في نحو قول المتنبي «أما الأحبة فالبيداء دونهم / من دونها بيد...».

أما قوله «أرتقى»، والليل يسترها، صهوة الموج المتراكب»، ففيه ضمير (ها) سابق على المضمّر (صهوة الموج) لا نخال قواعد اللغة تجيزه ولو للضرورة الشعرية.

وأما لفظة la nuit التي أبى المترجمان إلا مقابلتها بلفظة الليل، فإن المقصود منها هنا حسب ما فهمناه هو الظلام الشديد الذي هو من معاني تلك الكلمة في الفرنسية، وإصرار المترجمين على التوقف عند أولى دلالات الكلمة هو ما أدى إلى ما نراه من تكلف واضح في التعبيرين الناقلين.

ونرد إلى السفينة وجيشان الشاعر. فالمسألة هنا مسألة تشبيه مسابير ومحاث لما سبقه من تشبيه الشاعر نفسه بسفينة تبحر فوق محيط من الموسيقى الهادئة حيناً والصاخبة حيناً آخر، وهو تشبيه مناطه ما يحسه الإثنان، السفينة والشاعر، لا ذاتهما. ولا شك أن العدول إلى هاته عن تلك هو ما جعل التعبير في ترجمة الأستاذ الخوري يجيء متكلفاً فيفقد المقطع شاعريته، وجعل تعبير الأستاذ الحميداني - علاوة على مشكل السلامة اللغوية الذي ينتج عن تقديم الضمير مرة أخرى على المضمّر - يقلب المعنى، إذ يعقد التشبيه بين الشاعر والسفين فيقول إنها تجيش جيشان السفين نفسه!.

وأما البيتان الأخيران، فإنهما

يتضمنان مقابلة بين حالتين من حالات الريح: نسيم ساكن هادئ، وهو ما عبر عنه بودلير بقوله le bon vent، وعاصفة صاخبة غاضبة هائجة. لذلك لم يكن من داع للتكلف باستعمال تعبير «الريح المواتية»، إذ حق مترجم الشعر أن ينفذ إلى المعنى فيستوعبه في بعده الدلالي الصرف والشاعري، ثم يعيد بناءه مستحضرا البعدين معا، في حرص على سلامة قواعد اللغة الناقلة واحترام لعبقريتها.

ودون أن ننزل إلى امتداح الذات، لا بأس من التذكير أن الحقل الدلالي العربي في هذا الموضوع يمتاز بغنى وتنوع لا يتأتیان للغات الأخرى. فلا ننسى أن الملاحين العرب قد أبحروا من شواطئ اليمن والبحرين والكويت فمخروا عباب البحار أول ماخر، وأنهم مخترعو القلع المثلث الذي لا تزال الملاحة الشراعية إلى يومنا هذا لا تجد عنه غناء، وأن أسماء الريح وحفاتها في العربية أكثر عددا وأدق وصفا منها في أية لغة أخرى، وأن تعبير «الريح المواتية» تعبير منسوخ عن الفرنسية نسخا. فالعرب كانت تقول عن الريح إنها طيبة، لا مواتية. أضف إلى هذا وذاك أن تأنيث الريح أفصح من تذكيرها.

ونعود في الأخير لنذكر بأن الوزن والإيقاع الموسيقي هي من مقومات الشعر الأساسي، أشياء شعراؤنا «المحدثون» أم أبوا، وأن الشعر من دونهما يصبح في أحسن الأحوال نثرا، وفي جلها شيئا لا هو بالشعر ولا هو بالنثر. وإذا جاز لمترجمي الشعر

النثري أو ما قاربه من أشكال الشعر الحديث أن ينقلوا المعاني والتراكيب بغض النظر عن الأوزان - وهذا موضوع آخر له مقامه - فإنه لا يجوز لهم ذلك قطعاً حين يتعلق الأمر بترجمة قصيدة موزونة مقفاة كالتي بين أيدينا. فقصيدة «الموسيقى» مبنية على نسقين من الأبيات متداخلين، أحدهما أثناعشري، وهو ما يدعوه الفرنسيون l'alexandrin، والثاني خماسي المقاطع pentametre. فلزم أن يحرص المترجم على مراعاة حد أدنى من اتساق الوزن واستقامته. فإن لم تتأت «ترجمة» الوزن ذاته، من نحو مزوجة بحرین شعريين عربيين، وهو ما لاشك في صعوبته، فلا أقل من الحفاظ على وزن واحد والالتزام به، كي يحس قارئ القصيدة الناقلة أن يقرأ شعرا موزونا - ولم لا مقفى؟ - كحال القصيدة المنقولة، لا كلاما مصفوفا غير متجانس ولا مرصوص.

ومن يراجع مقال الأستاذ الحميداني يجده يذكر الوزن الشعري مرة وحيدة يتيمة، في معرض تبريره اختياره تعبير «أرتقى والموج يسترها، صهوة الموج المتراكب». أما باقي الأبيات، فنخاله حسبها في غير حاجة إلى وزن ولا هم يحزنون.

ومن يقرأ الشعر المترجم في أيامنا يجده جميعه يعاني من المشكلة ذاتها، مشكلة غياب الهاجس الإيقاعي غيابا مطلقا. فلكنائي بالمترجمين يخالون أن المطلوب منهم شرح معاني القصيدة، لا ترجمتها، فيكتفون بترجمة المعاني اللفظية - متجاهلين أحيانا حتى نظيرتها السياقية - ليأتي الكلام هجينا لا مبنى سليما له ولا معنى يستقيم.

الحميداني، مغامرة حقيقية وعملية ذهنية كأشد ما تكون العمليات الذهنية صعوبة وتعقيدا.
وإلى الأستاذ لحميداني وإلى كل المساهمين والعاملين بمجلة «البيان» الغراء تحية تقدير ومودة، والسلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته.

الموسيقى

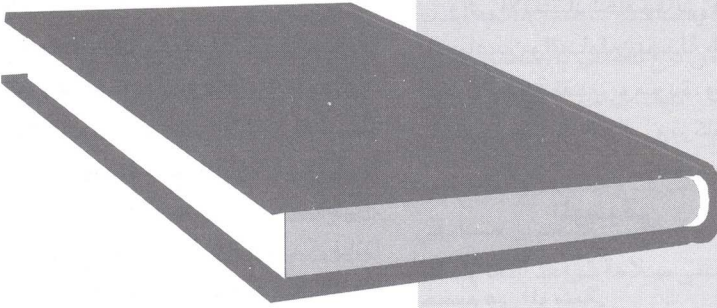
خضمٌ هي الموسيقى
حين تأخذني
مُيمِّمة صوب نجمتي الشاحبة،
فأرخي شراعي
وأبحر
تحت الضباب الكثيف
أو في زرقة صافية،
وأدفع صدري أماما
وأملؤه هواء
كما تملأ الرياح الأشرعة
وأرقى متن موج
فوق موج
وعني يواريهما الظلام،
ويجتاحني
ما يكابده السفين
يلهو به الموج العرام.
فطورا يهددني
فوق ظهر الموج
اختلاج العواصف
أو هبوب النسيم،
وطورا يروُّنُ السكون العميق
فتضحى صفحة اللجة
مرآة
تردد أصداء يأسِي
الذي لا يريم.

وقبل الختام، نود إبداء ملاحظة بسيطة حول المقارنة التي عقدها الأستاذ الحميداني بين النص الأصل - لا الأصلي - والترجمة. حيث شبه الأول بشمعة والثانية بفراشة تحوم حول الشمعة فتوشك أن تحترق بلهيبها. فالحال أن الفراشة لا تريد الإحاطة بالشمعة وإعادة إبداع ضوئها ولا مادتها، بل هي - حتى في الأساطير - تنشد قبسا منها. أما الترجمة، فإننا نراها كالمرآة ذات عدد لا متناه من الأبعاد، لا تعكس ضوء الشمعة وحده، بل تتوخى إلى جعل قارئ النص المترجم يحس دفء نارها وينفذ خلال جوهرها إن أمكن ذلك، وبمقدار نجاح الترجمة في كل هذا جميعا تقاس جودتها ويعجم عودها.

كما نذكر الأستاذ الجليل أن خير الترجمات طرا هي الترجمة الحرفية ما استطاعت تلك الترجمة الوفاء بمباني النص المنقول وبمعانيه معا. فإن تعذر ذلك - وغالبا ما يتعذر - اجزى اللجوء إلى الانزياحات اللفظية والتركيبية وحتى المعنوية، على أساس اعتماد مبدأ «التعويض» La compensation من نحو ما أشرتم إليه في تبريركم إضافة لفظة «تاركا» إلى ترجمة البيت الخامس.

وختاما، نقترح عليكم ترجمة أنجزناها للقصيدة ذاتها، تاركين للقارئ فرصة عقد المقارنة بين الترجمات الثلاث. ونحن على يقين من أن لا واحدة منها تدعي لنفسها الكمال ولا حتى تطمح إليه، فترجمة الإبداع الأدبي والشعري منه على وجه الخصوص تظل، كما أسلف الأستاذ

تصور جديد ومتكامل
للاأدب المقارن؟



حول كتاب
د. الطاهر مكي

الأدب المقارن

الدكتور طاهر مكي اسم معروف في عالم الدراسات الأدبية المقارنة في الوطن العربي، فقد أمد مكتبة الأدب المقارن العربية بأربعة مؤلفات، وبعده كتب مترجمة، مما جعل منه واحدا من أغزر المقارنين العرب إنتاجا. بدأ الدكتور مكي جهوده في مضمار الأدب المقارن في أوائل السبعينيات بكتاب عن «ملحمة السيد»، التي تعد من أول وأبرز التعبيرات الأدبية الغربية للصرع العربي-الإسباني على الأندلس. وقد ضمن المؤلف ذلك الكتاب ترجمة للملحمة المذكورة، ودراسة مقارنة طويلة، تعد من أهم ما ألف في حقل الأدب المقارن حول العلاقات الأدبية

أصوله
وتطوره
ومناهجه

أ.د. عبده عبود

العربية - الإسبانية، وقد حظي هذا الكتاب بانتشار واسع، واهتمام عربي ملحوظ، من مؤشرات تعدد طبعاته (1). وفي أواسط الثمانينيات قدم الدكتور مكي مؤلفا ضخما، يربو عدد صفحاته على 690، ويحمل عنوانا يتصف بقدر كبير من الشمول، ألا وهو: «الأدب المقارن - أصوله وتطوره ومناهجه» (2). فماذا يحوي هذا الكتاب؟ وما الجديد الذي ينطوي عليه؟ وأين موقعه في حركة التأليف المقارني الجديد؟

إن أول ما يسترعي انتباه قارئ هذا الكتاب هو عنوانه العام الشامل الفضفاض، الذي يذكرنا بذلك العدد الكبير من الكتب المؤلفة والمترجمة، التي تحمل عناوين مشابهة لعنوان هذا الكتاب، وتنطوي على المسعى نفسه، ألا وهو التعريف بالأدب المقارن وتقديمه، وقائمة تلك الكتب طويلة، تبدأ بكتاب الدكتور محمد غنيمي هلال «الأدب المقارن»، ثم تطول لتشمل كتباً للدكاترة: حسام الخطيب، وسعيد علوش، وأحمد درويش، وإبراهيم عبد الرحمن محمد، وعبد عبود، عز الدين المناصرة، وريمون طحان، وعبد السلام كفاقي، ومحمد بديع جمعة، وعبد الحميد إبراهيم وغيرهم، إنها جميعا كتب تعرف بالأدب المقارن، مفهوما وتاريخا ومناهج وميادين، وتستهدف، وإن يكن بصورة غير معلنة، الشريحة عينها من المتلقين، ألا وهي شريحة طلاب الجامعات، الذين يدرسون الأدب المقارن لكونه مقررا إلزاميا من مقررات الدراسة الجامعية في أقسام اللغة العربية وآدابها. ترى ماذا دفع الدكتور الطاهر أحمد مكي لأن

يضيف عنوانا جديدا إلى تلك القائمة، التي قدم مؤلفوها الأدب المقارن مرات ومرات، وكانوا في كل مرة يتصرفون وكأنهم يقدمون هذا العلم لأول مرة؟ أما زال الأدب المقارن العربي بحاجة إلى هذا النوع من التأليف؟ (3) ألم تصبح «أصوله وتطوره ومناهجه» معروفة بعد؟ أما زلنا، في الوطن العربي، بحاجة إلى مزيد من «المداخل»، و«المقدمات»، و«التوطئات» في الأدب المقارن؟ وما مسوغات تأليف ونشر كتاب ككتاب الدكتور الطاهر أحمد مكي «الأدب المقارن - أصوله وتطوره ومناهجه»؟

يقول المؤلف في مقدمة كتابه، وكأنه يرد على هذا السؤال: «كان وراء تأليفه الرغبة في أن نتقدم خطوة بعمل عظيم قام به المرحوم الدكتور محمد غنيمي هلال منذ أكثر من خمسة وثلاثين عاما، لنقدم تصورا جديدا متكاملا لعلم الأدب المقارن في ضوء المتغيرات التي أصابت عصرنا، والإفادة من تفجر المعلومات حولنا، وأن نلحق بالركب العالمي في هذا المجال» (4). ترى ماذا يعني الدكتور مكي بهذا الكلام؟ إنه يعني، من بين ما يعنيه، أنه يريد بكتابه أن يواصل ما بدأه مؤسس الأدب المقارن العربي الدكتور محمد غنيمي هلال في أوائل الخمسينيات، عندما وضع كتابه الشهير «الأدب المقارن» الذي يعد حجر الزاوية في صرح الأدب المقارن العربي، والكتاب الأوسع انتشارا والأعمق تأثيرا بين المؤلفات المقارنة العربية (5). ولكن كيف يمكن أن نتقدم «بالعمل العظيم» الذي قام به الدكتور هلال؟ يجيب الدكتور مكي

على ذلك بالقول: إنه يكون بأن «نقدم تصورا جديدا متكاملا لعلم الأدب المقارن في ضوء المتغيرات التي أصابت عصرنا، والإفادة من تفجر المعرفة حولنا، وأن نلحق بالركب العالمي في هذا المجال». فما «التصور الجديد المتكامل»؟ وما «المتغيرات التي أصابت عصرنا»؟ وما «الركب العالمي» الذي يريد الدكتور مكي منا أن نلحق به؟ لا يقدم المؤلف إجابة عن هذه الأسئلة، ويكتفي بأن يسوغ كتابه بصورة يغلب عليها طابع العمومية. إلا أن من يقرأ الكتاب يستطيع أن يستخلص ما رمى إليه المؤلف بكلامه السابق الذكر. فمن المعروف أن الأدب المقارن قد شهد على امتداد النصف الثاني من هذا القرن تطورات هامة، تجلت في ظهور اتجاهات ومدارس جديدة، نتيجة تفاعل هذا العلم مع المذاهب النقدية الحديثة والمعاصرة، كالنقد الجديد، والنقد الماركسي، ونظرية التلقي، ونظرية التناص، والنقد السيميائي، والنقد التفكيكي... وغير ذلك من اتجاهات نقدية (6). ومن الأسباب التي أدت إلى ما حدث ضمن المشهد المقارني الدولي من تطورات، تفاعل الأدب المقارن مع مستجدات العلوم الإنسانية، ومع التحولات الكبيرة التي جرت في مضمار الإبداع الأدبي، ولئن هيمنت دراسات التأثير والتأثر على الأدب المقارن إلى أواسط هذا القرن، فإن صورة هذا العلم في أواخر القرن العشرين تختلف جذريا عن صورته في أواسطه. إن دراسات التأثير والتأثر، أو ما يعرف بالمدرسة الفرنسية التقليدية، لم تعد المدرسة

الوحيدة المتواجدة في ساحة الأدب المقارن، بل انضمت إليها عدة مدارس جديدة، أبرزها «المدرسة النقدية» أو «الأمريكية»، المستندة نظريا إلى «النقد الجديد»، والمدرسة الماركسية أو «السلافية»، التي تعتمد على نظرية الأدب المادية الجدلية، و«المدرسة الاستقبالية» التي نشأت عن تفاعل الأدب المقارن مع نظرية التلقي الأدبي (7). إنها تطورات جذرية، حولت مسار الأدب المقارن نظريا وتطبيقيا، ونقلته من أحادية المدرسة إلى تعدد المدارس والاتجاهات. أما الدكتور محمد غنيمي هلال، الذي تتلمذ على المقارنين الفرنسيين التقليديين من ممثلي دراسات التأثير والتأثر (8)، فإنه لم يكن على علم بتلك التطورات عندما ألف كتاب «الأدب المقارن» في مطلع الخمسينيات، ولم يأخذ علما بها في الطبعتين الثانية والثالثة اللتين تمتا بإشرافه (9). وقد كان من الطبيعي ألا يجمد الأدب المقارن العربي، وألا يراوح في المكان الذي تركه فيه الدكتور هلال، وأن يظهر «من يحمل البحث في الأدب المقارن إلى حافة الأعوام التي نعيشها الآن»، على حد قول الدكتور الطاهر أحمد مكي (10). إلا أن ما قاله المؤلف في مقدمة كتابه يعني ضمنا أن الأدب المقارن العربي قد راح في المكان طوال السنوات الخمس والثلاثين الممتدة بين صدور كتابي الدكتور هلال والدكتور مكي، ولم يتقدم خطوة واحدة إلى الأمام، مما استدعى من الدكتور مكي أن يقوم بتلك الخطوة. وبالفعل فإن الدكتور مكي قد ضرب صفحا عن معظم وأهم المؤلفات المقارنة العربية،

التي صدرت من أواسط الخمسينيات إلى أواسط الثمانينيات، ومن أبرز أولئك المقارنين العرب الذين ظهروا في تلك الفترة الدكتور حسام الخطيب، صاحب دراسات كثيرة في مضمار الأدب المقارن، ومؤلف كتاب «الأدب المقارن» بجزأيه: «في النظرية والمنهج» و«تطبيقات في الأدب المقارن العربي»، وقد صدر هذا الكتاب في دمشق سنة 1981، واعتمد كتابا جامعا، ظل يدرس إلى سنة 1998. وقد كان الدكتور الخطيب عضوا مؤسسا «للرابطة العربية للأدب المقارن» و«نائبا لرئيسها، وأشرف على مؤتمرها الثاني الذي انعقد في دمشق سنة 1986، وبهذه المناسبة لا بد من الإشارة إلى أن الدكتور مكي لا يأتي على ذكر تلك الرابطة، ويبدو أنه لا علم له بوجودها. أما الدكتور حسام الخطيب فإن اسمه يرد في كتاب الدكتور مكي بصفته مؤلف كتاب «الرواية السورية في مرحلة النهوض» (11)، وليس هناك ذكر لكتابه «الأدب المقارن»، ولا لكتابه التطبيقي «سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية»، الصادر في القاهرة سنة 1973، وهو كتاب معروف، شهد عدة طبعات (12). ومن المقارنين العرب الذين دفعوا الأدب المقارن خطوات كبيرة إلى الأمام خلال الفترة التي أشار إليها الدكتور مكي، أي من أوائل الخمسينيات إلى أواسط الثمانينيات، الدكاترة: عبد السلام كفاي، صاحب كتاب «في الأدب المقارن - دراسات نظرية في الأدب والشعر القصصي» الصادر سنة 1972، وإبراهيم عبد الرحمن محمد، مؤلف

كتاب «النظرية والتطبيق في الأدب المقارن» الصادر في طبعة ثالثة عام 1982 (13)، وديع محمد جمعة، صاحب كتاب «دراسات في الأدب المقارن» الذي صدرت طبعته الثانية سنة 1980 (14)، طه ندا، مؤلف كتاب «الأدب المقارن» المنشور في بيروت سنة 1975. إنها أسماء مؤلفين وعناوين مؤلفات نوردها من باب التمثيل لا الحصر، لنبين أن الأدب المقارن العربي لم يكن مصابا بالركود طوال خمسة وثلاثين عاما، وبهذه المناسبة لا بد من الإشارة إلى أن معلومات الدكتور مكي عن الأدب المقارن في الأقطار العربية، باستثناء مصر، محدودة جدا، فقد خصص الجزء الأخير من فصل بعنوان «شيء من التاريخ» (15) لعرض نشوء ذلك العلم وتطوره في العالم العربي، وعرض بشيء من التفصيل نشوؤه وتطوره في الجامعات المصرية، ولكن عرض تاريخ الأدب المقارن في جامعات الأقطار العربية الأخرى كان وجيزا ومبتورا بصورة لافتة للانتباه، وشتان بين المعلومات الهزيلة التي يحويها هذا الفصل وبين المعلومات الوفيرة والدقيقة التي أوردها المقارن المغربي الدكتور سعيد علوش في كتابه «مكونات الأدب المقارن في العالم العربي»، الذي صدر قبل عام من صدور كتاب الدكتور مكي (16)، أو المعلومات الغزيرة التي يحتوي عليها كتاب المقارن الفلسطيني الدكتور عز الدين المناصرة «مقدمة في نظرية المقارنة» الصادر أيضا عام 1987 (17). وعلى أي حال فإن الأمر الذي لا جدال فيه هو أن الأدب المقارن

في الوطن العربي لم ينتظر خمسة وثلاثين عاما، إلى أن جاء الدكتور «مكي» ودفع بمعرفتنا بهذا العلم خطوة إلى الأمام» (18)، بل خطأ خطوات كثيرة، وعلى مستويات مختلفة.

فقد راجع مسيرته التاريخية، واستوعب، إلى هذا الحد أو ذاك، اتجاهات ومدارس جديدة، كالمدرسة النقدية (الأمريكية)، والمدرسة المادية الجدلية (السلافية)، والمدرسة الاستقبالية، وهي مدارس لم يأت الدكتور مكي في كتابه سوى على ذكر إحداها، ألا وهي المدرسة الأمريكية. كما خطأ الأدب المقارن العربي خطوات هامة على الصعيد التطبيقي، إذ ظهر العديد من الدراسات التي برهنت تطبيقيا على أن الأدب المقارن علم قادر على أن يضيء الأعمال الأدبية من زاوية مهمة ومختلفة عن الزوايا الأخرى. وأخيرا وليس آخرا فإن الأدب المقارن في الوطن العربي قد استكمل مسيرته من الناحية التنظيمية، عبر تأسيس «الرابطه العربية للأدب المقارن» سنة 1982 (19). إن هذه الأمور وغيرها تدل على أن الأدب المقارن العربي لم يقبض خمسة وثلاثين عاما في مقاعد الانتظار، بل كانت تلك الأعوام خصبة وغنية بالتطورات، على الصعيدين النظري والتطبيقي معا. ولا ندري هل تجاهل الدكتور مكي تلك التطورات، لكي يصور نفسه خليفة للدكتور محمد غنيمي هلال، ومتمما «للعمل العظيم» الذي بدأه المرحوم، أم كان جاهلا بها. ولكن النتيجة واحدة في الحالتين، فقد كان لتجاهل الجهود التأليفية العربية التي بذلها المقارنون

العرب بعد محمد غنيمي هلال، أو الجهل بها، مترتبا على صعيد الطريقة التي اتبعها الدكتور مكي في تأليف كتابه «الأدب المقارن - أصوله وتطوره ومناهجه»، ولو كان المؤلف مطالعا على تلك الجهود، لما ألف كتابه بالطريقة التي تجسدت في الكتاب الضخم الذي بين أيدينا، فعدم اطلاع المؤلف على جهود غيره من المقارنين العرب قاده لأن يؤلف كتابا ناهز عدد صفحاته سبعمائة صفحة، ضاربا من هذه الناحية رقما قياسيا بين المؤلفات العربية في الأدب المقارن. لقد انطلق الدكتور مكي، عندما قام بتأليف كتابه، من رغبة في تقديم «تصور جديد متكامل لعلم الأدب المقارن»، فأدى به لذلك إلى تضمين الكتاب معلومات ومعارف سبقته إليها مؤلفات كثيرة أخرى، عربية كانت أم معربة، مما يضطر المرء لأن يتساءل: هل يعني تقديم «تصور جديد متكامل» للأدب المقارن أن نعود إلى نقطة الصفر، لنقول للقارئ ما الأدب المقارن، وكيف نشأ وتطور، وما مجالاته، وما عدة البحث فيه؟ إن معلومات ومعارف كهذه متضمنة في العديد من «المقدمات» و«الداخل» المتعلقة بالأدب المقارن، فلماذا نكررها؟ وما المكسب المعرفي الذي نحققه بذلك التكرار؟ هل يعني تقديم «تصور متكامل» أن نعيد البدهيات والمسلمات والأساسيات، وأن نعود في كل مرة إلى «ألف باء» الأدب المقارن؟ ما الجديد الذي تحويه فصول كتاب الدكتور مكي المعنونة بـ: «الخطوات الأولى» (31-61)، و«شيء من التاريخ» (ص 62-328)،

مستجدين أساسيين يعدان من أهم المستجدات التي عرفها الأدب المقارن، فجاء كتابه بعيدا عن الوفاء بما وعد به في مقدمته، أي أن يقدم «تصورا جديدا متكاملا لعلم الأدب المقارن». فهذا الكتاب لا ينطوي من الناحية الجوهرية على جديد، وإنما ينطوي على تكرار لمعلومات ومعارف قديمة ومعروفة، سبقته إليها كثير من المؤلفات المقارنة العربية والأجنبية. لقد استهل الدكتور مكي مقدمة كتابه بالقول: «هذا كتاب أتعبني كثيرا، ومؤكدا أن قارئه سيتعب معي» (22). ولئن كان هذا الكتاب يتعب القارئ فإن مصدر ذلك التعب، هو أنه يقدم للقارئ معلومات مكرورة سئم قراءتها في أدبيات الأدب المقارن العربية والأجنبية، ومن المؤكد أن القارئ ما كان ليتعب مع المؤلف، لو تضمن الكتاب ما هو جديد حقا، كأن يعرف القارئ باتجاهات جديدة في الأدب المقارن، أو أن يقدم نماذج تطبيقية تثبت الفوائد المعرفية لهذا العلم.

ومن البديهي أن أي تصور جديد للأدب المقارن يجب أن ينطلق من مفهوم جديد لهذا العلم. فكيف فهم الدكتور مكي الأدب المقارن؟ لقد فهمه بصورة تقليدية، لا تخرج في جوهرها عن فهم المدرسة الفرنسية التقليدية له، فالأدب المقارن، في رأي الدكتور مكي، علم غايته «أن يربط بين عمل أدبي وآخر، وأن يوضح التأثيرات التي عانى منها أو تعرض لها أو مارسها مؤلف ما على آخرين، وأن يتبع سير الأفكار أو الأشكال الفنية على امتداد عصره بأكمله، وأن يفسر ظاهرة أدبية

و«الموضوعات والمواقف والبواعث» (ص 329-360)، و«النماذج الإنسانية» (ص 361-378)، و«تصوير الأدب» (ص 379-429)، و«الأنواع الأدبية» (ص 430-603)؟ إن هذه الفصول التي تشكل القسم الأعظم من الكتاب، لا تنطوي جوهريا على جديد، ولا تهم سوى المتلقي المبتدئ الذي لا يعرف أي شيء عن الأدب المقارن. أما ما اعتقد الدكتور مكي أنه جديد، ألا وهو تطرقه إلى المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن، فهو ليس جديدا، وقد سبقه إليه عدة مقارنين عرب، كالدكتور حسام الخطيب، والدكتور عبد السلام كفاقي، في مؤلفيهما المشار إليهما في مكان سابق من هذه المقالة. أما الجديد حقا في الأدب المقارن، أي المدرسة السلافية (الماركسية) والاتجاه الاستقبالي في الدراسات الأدبية المقارنة، فإنه لم يجد طريقه إلى كتاب الدكتور مكي، لأن المؤلف، كما يبدو، غير مطلع عليه. أليس من المستهجن ألا يقرأ في هذا الكتاب ذكر لعالم الأدب المقارن الروسي الشهير فيكتور جيرمونسكي (Viktor Zirmunski) صاحب نظرية «التشابهات التيبولوجية» التي لا يمكن أن يتجاهلها أي مطلع على المناهج والاتجاهات الجديدة في الأدب المقارن؟ (20) أليس من المستغرب أيضا ألا يتضمن الكتاب أية إشارة إلى «نظرية التلقي الأدبي»، التي أسسها الناقدان الألمانيان هانس-روبرت ياكوبس (H. - R. Jauss) وفولفغانغ إيزر (W. Iser)، تلك النظرية التي كان لها أكبر الأثر في مسار الأدب المقارن؟ (21) لقد غفل الدكتور مكي عن

مفهوم تقليدي قديم للأدب المقارن ولا ينطوي تصوره لهذا العلم على جديد. فالجديد ما جاءت به المدرسة النقدية (الأمريكية) في الأدب المقارن، عندما أعادت هذا العلم إلى دائرة النقد الأدبي، بعد أن كان عمليات مسك الدفاتر تأثير وتأثر واستيراد وتصدير بين الآداب القومية (27)، وما جاءت به المدرسة المادية الجدلية (السلافية)، التي انفتحت على ظاهرة التشابهات التيبولوجية التي لا ترجع بالضرورة إلى علاقات تأثير وتأثر. والجديد أيضا ما جاءت به نظرية التلقي الأدبي، عندما جعلت «التأثير» نتيجة من نتائج «التلقي الإبداعي»، فسحبت بذلك البساط من تحت أقدام دراسات التأثير والتأثر بأكملها (28). إن هذه المستجدات الجوهرية كلها لم تأخذ طريقها إلى التصور «الجديد المتكامل» للأدب المقارن الذي وعده الدكتور مكي في غير موضع من كتابه، ولكنه لم يتمكن من تحقيقه، بل ظل أسير التصور الفرنسي التقليدي، الذي يرى في الأدب المقارن علما معنيا بدراسة الصلات التي تقوم بين الآداب القومية المختلفة وما أدت إليه في الماضي والحاضر (29). وبالفعل فإن الدكتور مكي لم يتمكن، رغم إشارات كثيرة إلى المدرسة الأمريكية، من أن يتحرر من الفهم الفرنسي التقليدي لهذا العلم، وظل حديثه عن «تصور جديد» مجرد أمنية أو رغبة.

وبعد: فإن كتاب «الأدب المقارن - أصوله وتطوره ومناهجه» للدكتور الطاهر أحمد مكي كتاب متعب حقا: متعب بحجمه الضخم الذي لا مسوغ

بواسطة ظاهرة أدبية أخرى شبيهة» (23). وباختصار فإن الأدب المقارن، في رأي الدكتور مكي، هو «دراسة العلاقات بين أدبين قوميين أو أكثر» (24). أليس هذا هو المفهوم الفرنسي التقليدي للأدب المقارن؟ أليس هذا هو المفهوم الذي نادى به فان تيغم، وغويار، وكاري، ومحمد غنيمي هلال، الذين رأوا في الأدب المقارن علما تاريخيا، هدفه الرئيسي استكمال تاريخ الأدب القومي، واستبعدوا المقارنات الفنية والجمالية، وضربوا صفحا عن التشابهات الأدبية التي لا ترجع إلى علاقات سببية، بحجة أن دراسة الأبعاد الفنية والجمالية والتشابهات التيبولوجية لا تدخل تحت مفهوم الأدب المقارن.. وليست منه في شيء»، كما يقول الدكتور مكي عن مقالات فخري أبو السعود التي قارن فيها بين الأدبين العربي والإنكليزي؟ لقد سار الدكتور مكي على خطى المقارنين الفرنسيين التقليديين، عندما قطع علاقة الأدب المقارن بالنشاط النقدي والأبعاد الجمالية والفنية للأدب من جهة، واستثنى دراسة الظواهر الأدبية المتشابهة التي لا ترجع إلى علاقة سببية أو تاريخية من جهة أخرى، فأين يكمن الجديد في تصور الأدب المقارن الذي وعده الدكتور مكي في مقدمة كتابه؟! إن مقارنا يقول عن الموازنات التي تستهدف غايات جمالية إنهـا «لا تدخل في باب الأدب المقارن» (25)، وأن مكان مقارنات كهذه هو النقد الأدبي وليس الأدب المقارن (26)، هو مقارن ينطلق من

ط 3، 1983.

(2) القاهرة، دار المعارف، ط 1،

1987.

(3) لمزيد من المعلومات حول الوضع

الراهن للأدب المقارن راجع مقالنا:

الأدب المقارن العربي إلى أين؟ مجلة

(الفيصل)، العدد 249، أيلول 1987، ص

73-70.

(4) د. الطاهر أحمد مكي، الأدب

المقارن، ص 7.

(5) د. محمد غنيمي هلال، الأدب

المقارن، ط 1، 1953، الطبعة الثالثة،

بيروت، دار العودة، 1987.

(6) حول مدارس الأدب المقارن

واتجاهاته راجع: د. سعيد علوش،

مدارس الأدب المقارن، بيروت، المركز

الثقافي العربي، 1987، وراجع كذلك

كتابنا: الأدب المقارن - مشكلات وآفاق،

دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1999.

(7) فيما يتعلق بمتربيات نظرية

التلقي في مضمار الأدب المقارن راجع

مقالتنا: الأدب المقارن ومفهوم التلقي،

جريدة (الأسبوع الأدبي)، العدد 513،

23 أيار 1996.

(8) راجع بهذا الخصوص كتاب:

محمد غنيمي هلال ناقدا ورائدا في

دراسة الأدب المقارن، القاهرة، دار

الفكر العربي، 1996.

(9) صدرت الطبعة الثالثة من هذا

الكتاب سنة 1967، أي بعد أن أصبحت

المدرستان «الأمريكية» و«السلافية»

معروفتين عالميا.

(10) د. الطاهر أحمد مكي، الأدب

المقارن، ص 7.

(11) المرجع نفسه، ص 656.

(12) صدرت الطبعة الخامسة من

له، ومتعب بما يحويه من معلومات

ومعارف قديمة مكرورة، ومتعب بذلك

التباين الصارخ بين ادعاء التجديد

وتقليدية التصور والفهم، ومتعب

منهجيا لكثرة الشواهد والمقبوسات

التي لا يحيل المؤلف إلى مصادرها

ومراجعها. ولئن كان هذا الكتاب لم

يتمكن من أن يعكس المستوى العلمي

والمعرفي الذي بلغه الأدب المقارن

العالمي في أواسط الثمانينيات، ولم

يأت حتى في ذلك الوقت بأي جديد

جوهري، فإن وضعه العلمي والمعرفي

قد أصبح في أواخر التسعينيات

أصعب بكثير مما كان عليه. أما فرصته

المتبقية الوحيدة فتكمن في أن يشكل

مرجعا دراسيا لطلاب الجامعات، فهو

يزودهم بفكرة مبسطة وتفصيلية عن

الأدب المقارن وفقا للمفهوم التقليدي،

ويقدم لهم معلومات غزيرة، مما قد

يغنيهم عن بعض المراجع الأخرى.

وتلك فرصة لا يستهان بها، صحيح

أنها لا تنسجم مع طموح المؤلف إلى

التجديد العلمي والمعرفي، ولكن الواقع

قل أن يرقى إلى مستوى الطموح.

الهوامش والإحالات

(*) المؤلف أستاذ الأدب المقارن

والنقد الأدبي الحديث في قسم اللغة

العربية وآدابها، جامعة دمشق. أحدث

مؤلفاته كتاب: الأدب المقارن - مشكلات

وآفاق، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب

العرب، 1999.

(1) د. الطاهر أحمد مكي، ملحمة

السيد - دراسة مقارنة، القاهرة،

دار المعارف، ط 1، 1970، ط 2، 1979،

الأجنبية)، العدد 83، صيف 1995.
 (21) حول مصير هذه النظرية في
 الوطن العربي راجع كتابنا: هجرة
 النصوص - دراسات في الترجمة
 الأدبية والتبادل الثقافي، دمشق،
 منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1995.
 (22) د. الطاهر أحمد مكي، الأدب
 المقارن، ص 7.
 (23) المرجع نفسه، ص 242.
 (24) المرجع نفسه، ص 197.
 (25) المرجع نفسه، ص 181.
 (26) المرجع نفسه، ص 187.
 (27) رينيه ويليك، مفاهيم نقدية،
 ترجمة د. محمد عصفور، الكويت،
 وزارة الإعلام، سلسلة عالم المعرفة،
 1987، ص 362-374.
 (28) راجع كتابنا: الأدب المقارن -
 مدخل نظري ودراسات تطبيقية،
 حمص، منشورات جامعة البعث، 1991،
 ص 247.
 (29) د. الطاهر أحمد مكي، الأدب
 المقارن، ص 262.

هذا الكتاب في دمشق سنة 1991.
 (13) بيروت، دار العودة، ط 3، 1982.
 أما الطبعة الثانية فقد صدرت سنة
 1977.
 (14) بيروت دار النهضة العربية، ط
 2، 1980.
 (15) د. الطاهر أحمد مكي، الأدب
 المقارن، ص 171-193.
 (16) بيروت، دار الكتاب اللبناني،
 1986.
 (17) عمان، دار الكرمل للنشر
 والتوزيع، 1987.
 (18) د. الطاهر أحمد مكي، الأدب
 المقارن، ص 191.
 (19) د. حسام الخطيب، آفاق الأدب
 المقارن عربيا وعالميا، بيروت - دمشق،
 دار الفكر المعاصر ودار الفكر، 1992،
 ص 216 وما يليها.
 (20) راجع بهذا الشأن: فيكتور
 جيرمونسكي، التيارات الأدبية
 بوصفها ظاهرة دولية، ترجمة د.
 غسان مرتضى، مجلة (الأداب

اعتراف

إلى الأستاذ خالد سعود الزيد

شعر: علي السبتي

جَدَدْتُ فِي مَعَارِفَا وَمَوَاهِبَا
وَبِكَ ارْتَقَيْتُ إِلَى الصَّفَاءِ مَرَاتِبَا
وَفَتَحْتَ لِي بَاباً عَلَى مَا أَشْتَهِي
فَرَأَيْتُ أَنْوَاراً زَهَتْ وَمَذَاهِبَا
وَشَرِبْتُ مِنْ كَأْسٍ شَرِبْتُ فَاشْرَقَتْ
تِلْكَ النُّجُومُ وَكُنْ قَبْلُ غَوَارِبَا
فَعَرَفْتُ أَيَّ الصَّادِقِينَ صَاحِبُهُمْ
وَفَخَرْتُ أَنِّي صِرْتُ فِيهِمْ صَاحِبَا
أُنْبِيكَ خَالِدُ إِنِّ فَخْرًا نَبِيْرًا
لَا بُدَّ أَنْ يَأْتِيَ قُبُلِي وَإِدَا خَاطِبَا
وَبَأَنَّ مَنْ يَهْبُ الْحَقُّ يَهْدِيهِ عُمَرُ
لَا يَمُنُّ بِحِيلٍ بِمَا يُعْمَرُ خَائِبَا
وَبَأَنَّ فَجْرَ الصَّامِتِينَ يَلُوحُ لِي
خَلْفَ النَّلَالِ يُذِيبُ لَيْلًا شَائِبَا
لَا وَالَّذِي أَعْطَاكَ عَقْلاً فَاتِحَا
وَحَبَّأَكَ مِنْ تَمْرِ اللِّسَانِ عَجَائِبَا
مَا كُنْتُ بَعْضاً فِي الْقَطِيعِ وَلَمْ أَكُنْ
إِلَّا الْمُنْعَلَقُ الْحَقُّ نَائِقِبَا
لِي حَافِظٌ مِنِّي يَصُونُ مَسِيرَتِي
مَنْ أَنْ تَرَانِي فِي الْمَتَاهَةِ ضَارِبَا
وَأُرْوَمَةٌ تَحْمِي الدِّمَاءَ مِنَ الْأَدَى
وَتَصُدُّ عَاشِيَةً وَتَقْطَعُ لَأْغِبَا
وَبِمِثْلِ مَا بَكَ بِي خَالِئُ تَنْقَى
وَخَالِئُ طَابَتْ هَوَى وَمَشَارِبَا

قرار



• د. سالم عباس خداده

دخلتم دخلنا

إلى زهرة يانعة

تفتح أوراقها

ظلالاً من العطر والسحر والانبهار

كؤوساً من النور والحب والاخضرار

شربنا

شربنا

شربنا

سكرنا



<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

ولم نسقها قطرة واحدة

دخلنا بليلين

ليل الهواة

وليل الحواة الذين استباحوا وساحوا

لتفجير شهوتنا الجادة

وكان الذي كان...

تصوح حقل السناء

وللم نهر العبير غمائم الحاشدة

وغاب

وطال المدى

دونما ومضة تستثير الصدى

سوى:

أيتها الزهرة الرائعة
نحن الذين كسرنا كؤوسك
حرقنا جدائلك الوارفة
إلى أي ظل سنأوي
وكل الكهوف سعار
وكل الكهوف سغير
وهذا الدجى يطاردنا
خطوة خطوة
كلمة كلمة
همسة همسة

فلم نشتعل رهبة
ولم نشتعل رغبة
وظل السؤال اشتعالا

عن الفيض عند الظلال

التي أشرقت

فارتدى الكون ثوبا بهيجا

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وها نحن نعترف اليوم
لم تظلمينا
فيوم لنا

وألف علينا بما قد جنينا بهذا الرحيل الطويل الثقيل
وأعلم أنك أورقت في الدفق
وأسرفت في العشق

حتى انتهى العاشقون إلى اللحظة الخائرة

فدارت عطورك

تاهت بأفاقنا الحائرة

وأغفى السراة

وكنت أسائل بعضي عن بعض ما ثرثروا وهم فوق نعش ونقش يقول:

عاشق في البراري

أضاع الرحيق ولم يسأل القلب في سكرته عن زهرته

ونام طويلا

ولما أفاق استدار وحار
تلفت نحو التي... لم يجدها
رأى مزقا
تهاوى بها الظل والعطر والانتشاء
وأحرقت النار فيها بقايا البهاء
تلفت مرة ثانية
ترجل عن شهوة النوم والدمع
وامتطى خيله
ليله
ويله
ونقب في كل ما قد يلوح
وأرسل بين المدائن
بعض السفائن وهي تغني:
أريد الرحيق الذي لا أراه
أريد الرحيق وليس سواء
وعادت جميع السفائن
عادت جميع الخيول
محملة بالغنائم ثم البهائم ثم الحواة
وما احتملت برعما واحدا للضياء
ولا قدحا واحدا للرقيق
ألا أيها الظل أين حدودك
أقلنا في العراء العطش
وليس ثمة كأس
ولا خيمة تتصدى لهذا الحريق
ألا أيها الظل شوتنا الليالي
نريد غمامتها الحانية
وأوراقها الزاهية
أغثنى أيها الظل
مساحات حزني أوسع من لغة تستحي
تنام بأثوابها الذابلة



وتصحو على هيكل قاحل
والسنة قاحلة
تجل علي... تجل علي.. تجل علي....
_أنا؟

أنا طائر في قفص
بذرة في إناء
شرر في الدماء
حلم مثل نار

وأنت القرار
توجه إلى الحقل
أطلق جناحيك
وابذر، ورو الذي قد بذرت بخمرة روحك
دون انتظار
سيأتك عطري
ويأتك ظلي
وتأتك كل كؤوس الرحيق

قبيل انكسار الدجى
وانتصار النهار...

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

النورس

احتفالية بطائر

شعر: محمد يوسف

.....	النَّورُسُ
أَنْتَ الْإِنْسَانُ	يولدُ من لغة القلب
المنذورُ لنور العلمِ	وصلصال خيالي
تَقْدَمُ /	يبسط في شمسِ الحلم جناحيه
....	ويهتف بي:
هَذَا الْكَوْنُ	— اقرأ
فراشات	.. حين تفكُّ الخطَّ
ونباتات	يكونُ الْكَوْنُ على مرمى رؤيا بيضاء /
وطيورُ وزرُوعٍ	يكون اللُّوْحُ الْأَبْيَضُ
وزهورُ وضرُوعٍ	مرعى لطيور التنوير /
.. والكون الأخضرُ	يكون الْعِلْمُ هو البوصلة الخضراء
ميثاقُ	تشق الظلمة بالقلم النوراني
عَهْدُ	وتعرفُ
بين الإنسان وبين النُّورِ	كيف حضارات
فأقرأ	ومناراتُ قَامَتْ
ما تكتبه الخضره	وانتصبت
في الأرضِ المنذورة للعلمِ /	كالخضره
اكتبْ ما تقرأه في البذرةِ	كَيْفَ مَجَرَّاتُ
والشجرةِ	باحثُ بالأسرارِ
والثمرةِ	وكَيْفَ تَأَخَّتْ كيميائُ الماءِ
اقرأ واكتبْ	وفيزياءُ الذَّرَاتِ /

أنت الإنسان:

القلم

العلم

الكف الممدودة

للكاف وللنون

ترتشف أريج الحرف

وتقبس

من لؤلؤة الكنز المكنون/

عين:

عين العلم إذا

اخضر القلب

اخضر العقل

وصار الإنسان هو السيد

علمه الله الأسماء/

لام:

لام الحكمة

حين تكون الحكمة عدل

مرحمة

ومساواة/

ميم:

لمحة العلم النوارني

والمشكاة هي النور

تقدم

وابذر ما قرأت عينك

وما كتبت يدك اليمنى

في أرض الله الواسعة

تأمل

ما خطته يد القدرة

في الطين

وفي الماء

تأمل

كيف بحار/

أنهار/

ومحيطات/

وبحيرات/

مخلوقات

كل في فلك

و... الكل يسبح

أو يسبح

في موسيقى الملوكوت

ليشرب من كاف الكوثر

كي تتجلى الفصحى

في فعل شفافية الصحو:

— الفاعل مرفوع

بجدارتها

والمفعول هو المنصوب

رهيئ إشارتها

والصفة الشفافة تعويذة شارتها

والحال هو الحال

الفعل المطلق إطلاق

والتمييز هو التجريد الخلاق

فانهل ماشئت من الفصحى الشفافة

في القرآن:

«إنا أعطيناك الكوثر»

«والعصر»

«الرحمن»

«اقرأ ما شئت من الفصحى الشفافة

في كوثرها الثر/

الفصحى اللغة الأم

الحانية

فتقدم
أنت الإنسان المنذور لنور العلم
..والآ
ستكون العلة فيك
وتجافيك
الفصحى اللغة الأم
تكونان غريبين
وتستعر الفتنة بين الفصحى
والعامية
تختلط الأوراق العلنية والسرية
ينقسم العاشق والمعشوقة
نصفين
يتفرع حلمي حزين
تقدم
فالنورس يعرف
كيف يروض فوض الموج
ويقطف من جنح الأوج
طريقاً /
النورس
يهوى الفلك
وكيف النجم يكون رفيقاً
في البحر
وفي الصحراء /
ويعشق ألوان الجغرافيا
كيف تكون تضاريس القارات
إشارات
ومنارات
كيف تكون فصول السنة
مسرآت
تصل المتعة بالمنفعة

الصافية
المتسامحة
المرنة
لكن لا تسمع
أن تخطيء في النحو وفي الصرف
وفي السكته والحركة
والفاصلة
وبالمثل الفاصلة المنقوطة /
والنقطة /
والمعتل الأول /
والمعتل الآخر /
أدوات الجزم
الممنوع من الصرف وتمييز العدد /
الأمر النهي النكرة
والتعريف
إلى آخره /
فتقدم ...
مثلاً.. مثلاً:
— لاتضع الفعل مكان الحرف
ولا الفاعل بدل الضرف /
.. الفصحى اللغة الأم:
— الحركة والبركة
— والقفلة .. والحبكة
كل كيانتك
كينونتك
وشخصيتك
وعمق المعرفة
وبصمتك الإبداعية
وخصوبة صوتك وخيالك
ومرايا فكري ومجالك

وكيف تكونُ الجغرافيا
والتاريخُ
علاقات
نُبضُ بالبعد الحيوي
....
النورسُ
يملك بَوْصَلَة الوعي
إلى الهندسة
الجبر
حساب الأرقام
الحاسوب /
الكيمياء /
الفيزياء /
الاحياء /
الطب /
الفلسفة /
إلى آخره
فتقدّم..
أنت الإنسان المنذور لنور العلم

تقدّم..
واقرا بعضَ كتابِ الكون
اكتب بعضَ كتابِ الكون
...
حين تفكُّ الخطَّ
تكون
على مرمى
رؤيا
بيضاء /
يكون اللّوحُ الأبيضُ
مرعى
لطيور
التنوير
يكون العلمُ
هو
البوصلة
الخضراءُ
يتجلى سماءُ
فتكتملُ الأسماءُ /

الكويت

الخميس ٢٦ ذو القعدة ١٤٢٠ هـ ٢ مارس ٢٠٠٠ م

رجل

من الشرق

• خولة القزويني / الكويت

الانسان المائل أمامه، يجلس بأريحية عجيبة في شرفة منزله، يهمس الصحافي مشدوها وعيناه تترنوان إلى المقاعد العتيقة والارائك المتناثرة في فوضوية.

«عش عصفور هذا أم بيت كاتب عظيم؟»

ثابت المقاييس والأبجديات عن تجسيد صورة واضحة عن هذا الرجل الهلامي الذي لا يمكن رسم إطار محدد له.

أصابته الدهشة فافتقر ثغره عن سؤال حائر مضطرب وشت به مقلتاه القالقتان:

- ظننتك يا استاذ رمزا يتعذر على الخيال البوح به.

ربت على كتفه في حنان ثم سأل في بساطه شديده:

- ضع آلة التسجيل هنا، ودعنا نثرثر بما تجود به علينا حتمية اللحظة، قبل كل شيء ماذا تحب أن

يقترب من هذا الرجل الغريب الأطوار، والذي ينأى بنفسه عن الأضيواء... يتسلل برهافة نحو مداخله أشبه بمس خفيف يجتنب فيه كل خدش يشوه معالم هذه الهالة المقدسة التي تطوف حول محياه... ترتعش أطرافه في وجل ويتهدج صوته، ترتعج هذه الأصدااء البعيدة التي تنبعث من الذاكرة، وهي تضم بين جنببيها صورا ومعالم مبهمة، غامضة لاستحثه على الشجاعة، بل تعمل على تشتيت قواه. مبهورا بهذا السكون ينساب كوميض دافئ إلى عروقه فتنتفض فيها الجراءة، وتعود إلى صدره خففته الرتيبه، يهدأ، يزدرد الحقيقة كما تثرثر بها المرئيات المجسدة أمامه، العالم الذي يقف وراء هذا الباب الموصل لا يعني له شيئا الآن فقد أغمض عينيه عن هذه الدنيا الشاذة ليغوص في أعماق هذا

تشرب؟

وقبل أن يرد الصحافي تركه في حيرته ووجومه، فانطلق الفكر في متاهات مشتته. حاول الصحافي أن يقوض انسياب الخواطر ليصيبها في مقر المنطق ليبدأ في حوار رشيق يليق برجل مفكر يطوع الكلمات في لسانه بتلقائية ليصون الفكرة من الشوائب والزوائد... كيف له أن يوازن هذين القالبين، ثقافته بسيطة فكره ضحل لا يملك أدنى مقومات الحوار.

عاد إليه الكاتب وهو يحمل بين يديه صينية الشاي متمتما بابتهاج. - أنتم معشر الصحافيين تنجذبون إلى بريق الأسطح حينما تتوهج لمعة عوضاً عن مضمون الحقيقة!

اشتد انتباه الصحافي وعينه غارقتان في الدهشة. واستطرد الكاتب وهو يرتشف

الشاي بانتعاش لذيذ - عندما تحدثني دع عنك عملية البيع والشراء، فلنا وقفة طويلة مع الحياة تقضي منا فهم الأشياء من منابتها وصقل الجوهر المغمور لنلقيه على السطوح!

اشتدت حيرة الصحافي وهو مأخوذ بهذا الهدير العذب، يكاد يقفز من مقعده ليخترق القشرة الصلبة تقف حيال هذا الغموض..

ومضى الكاتب في سرده المنتظم - ألا ترى أن الأوان قد حان كي نبدد عتمه الليل الطويل عبر احتراق

الأنا وتذويب أشواق النفس الغائرة في المطامح الخاصة حتى نسدد مسيرة الإنسان الصاعدة نحو الكمال ونرمي الكلاب بألف حجر، إننا دائماً نبكي انهيار المثل فوق مذبح الصمت وشجب الألسن الخرساء فنترك الناس في وحل التخبط تسرح أوهامهم في كلمات متقاطعة، نضع السم في قعر آنية مزخرفة تشد إليها الصادي الذي جف حلقة وهو يلهث وراء السراب.. لماذا نحرص على الصعود إلى علياء لأمني عبر جسر من المذابح، لقد استحوذت علينا مآرب طائشة فصرنا نتصيد البهجة والنجومية من الماء العكر. تعبت في النوايا يد الحسد وأصابع الغيرة المختلطة لتغتال الأمنية السامية!

أدرك الصحافي ما يعنيه الكاتب فباغته في سؤال ساذج: - وذروة المجد أليست هي المبتغى

لكل مبدع؟ أشار الكاتب بأصبعه وكأنه يعترض.. ثم أرهف السمع مصغياً في صمت:

- ألا تسمع هديل هذه الحمامة. ثم أشار الكاتب بسبابته إلى حمامة بيضاء حطت على غصن السدرة ثم أردف باهتمام:

- هذه الحمامة تأتيني وقت الغروب حيث سكون النفس وانعقاد الروح أنثر لها حبات الشعير وأناجيها حتى ألفتني وألفتها، تمحورت حياتها هنا في هذا المكان!

خشي الصحفي أن يتبعثر سؤاله مع هذه المداخله الشاذة.

- إستاذي أظن أن سؤالك كان...

انتحى الكاتب بالحديث ناحية أخرى بعيدا عن صلب الموضوع ومضى يعقب:

- أظن أن هذه الحمامة تجسد روح زوجتي المتوفاة، ألا سمعت أن أرواح الموتى تزور الأحياء في صور حمام، هكذا علمتني أمي منذ كنت صغيرا..

صمت الكاتب وأطلق العنان لفكرة وأطياف داكنة تسبح في عينيه الجذلانتين يتسرب الوجع الحزين من انكسارهما المرهف حتى أدركه الصحفي في صوت يقظ:

- يبدو أن استاذي يبحث عن مخرج للإجابة... ربما كان سؤالك محرجا!

عادت الأفكار السارحة في الذهن تتدافع في ترتيب جديد:

- أنت تصر على البيع والشراء.

يسأله الصحفي:

- لست أفهمك.

- تشتري مني وعدا بالأجر وأبيع

لك ذوب روحي، ما هكذا نصلح الأمور!!

واستطرد الكاتب وكأنه يقرر

بحقيقته:

- متى ما كانت الذروة هي نهايات

الاشياء تبدأ عملية الانحدار، وإن من

كتب بالحبر والدم قدرا لن يتوق إلا

إلى البدايات، بداية انحسار الغمة

وانكسار الجدران المعتمدة التي

تحجب الرؤية، بداية اختلاج الرجفة حينما تنبعث الحياة في جسد الأمة الهامدة.. كل هذه بدايات لن يكون لها نهاية إلا خلاص العالم وفناؤه... تستمر الصحفي في مكانه محققا في ذهول، وكأن على رأسه الطير، تنبثق الأفكار المتزاحمة في رأسه كالسيل يحاول تطويق المساحة حتى لا ينسف هذا الزخم الهادر خطته المنمقة التي هذبها قبل هذا اللقاء.

أشعل الكاتب غليونه ونفث احتراق صدره مع نث الألم وأنامله السمرء الرشيقة تداعب حبات المسباح الكهربي، يتسلهم خبايا الصحفي من ارتعاشات عينيه وانكفائه القلق، تساوره تناقضات مشاغبة تلح عليه في إصرار..

يسأله الكاتب بحداقة:

- هات ما عندك، فأنت على ما

يبدو غارق في لجة من الحيرة

أفاق الصحفي من شروده:

- أجل تغمرني هواجس لا

أستطيع لها دفعا، وأحسب أن في

الافصح عنها بعضا من التطفل

الثقيل!

أوما الكاتب برأسه يستحثه على

البوح

استطرد الصحفي:

- تارة تبدو مسنا تشيخ في

لحظات عندما ينطفئ هذا البريق

الحالم من عينيك فتهرم فيك

انفعالاتك وتطوف غمامة داكنة

ترتسم على وجهك المتعفن وتارة

أخرى تنطلق من عينيك عصافير

البشاشة والحبور وتزخر شفتاك
بانفراجة مشرقة تبعث في النفس
تدفقا وحيوية، فتراني أرحل معك
من النقيض إلى النقيض وأنا أتساءل
عن عمرك الحقيقي؟

أطرق الكاتب ساهما وطيف باهت
يسبح كالوهج في محياه المنبسط
تمتم في عبارات مقتضبه أربكت
الصحافي فقال ليدراً عنه الإحراج.

- يبدو أن سؤالاً خفيفاً؟

شد الكاتب نفساً عميقاً، وهو
يتطلع في المدى لاتصده الحوائل
المادية يهيم في الأفق الممتد يعانق
نهايات الزمان... فأردف في صوت
أشبه بالرفيف:

- ليس للكاتب عمر، فهو يسافر عبر
قافلة الأحداث إلى مختلف الأزمنة،
يعيش مزاج الشيخ المسن ونزق
الشباب، لا يفتعل الاحساس إنما يذوب
في الحالة حتى تسكنه الشخصية
بخاطرها ومعاناتها وببصها، يعيش
الواقع بانسيابية مطلقة حتى تدخل
الشخصية نسيجه ولحمه وجلده
وتتفنن في اختزال عمر الكاتب
الحقيقي وهويته وانتمائه وتكوينه
لتستحوذ عليه كاملاً فيخط يراعه
الملامح الصادقة والفكرة الصادقة
والهدف الأسمى من هذا العطاء.

رن جرس التلفون، ترك الكاتب
المكان معذراً.

- عفوا سأرد على التلفون.

غاب لهنيهات ثم عاد وهو يحمل
التفون قائلاً:

- يبدو وأن هناك مشكلة تحتاج

مني إلى خلوة وتأمل!

نهض الصحافي يقاطعه على
استحياء:

- لا أثقل عليك يا استاذي فقد
منحتني هذا اليوم أعظم وسام
أضعه على صدري وهو لقائي بأية
من آيات الفكر.

صافح الكاتب الصحافي بحرارة
وهو يشد على يده.

- تذكر أننا في خندق واحد.. ننطلق
نحو غاية سامية لا يشغلك الفتات عن
الجوهر المقصود، فضالتنا دوما هي
تصويب الضلال حتى لو كنا نحارب
من وراء الكواليس!

ودعه الصحافي وهو لا يكاد

يصدق أن وراء الشمس الغاربة في
شرقنا المطعون كوكبا متوهجا،
يلهب حرارة، جاء في الزمن الخطأ
ليبدد الغيوم الداكنة عن سماء عالم
ناعم، يحاول اجتثاث الذبول الحمراء
القابعة في عمق المرارة...

خرج الصحافي متشاغلا بهذا
الرجل الشاذ عن عصره قد تحول
قلمه إلى بيرق مشع في جاهلية
الثقافة، قد خاصم الاضواء كي
لا تشغله المرايا عن الرؤيا الحقيقية
لكنه الأشياء، فمرآته الصافية هي
ذاته النقية تشتغل بهموم العامة عن
هم دنياه.

فكيف يكتب عنه؟ وتحت أية مظلة

يبسط هذه الحقائق؟ هل هو قديس؟

كاتب؟ ثائر، مبدع، فيلسوف...

إنه كل هذا المزيج.. ينصهر في بوتقة

الإنسانية..

هذاء عروس الماء

قصة - محمد أبو معتوق

والسما، وكانت ربح مجاورة خاطفة،
تهب فجأة، ثم ما تلبث أن تعتدل
وتذوب.
والفتاة في حالة دهشة وانخفاف،
وتحاول أن تلتفت إلى جهة الفتى
التفاتات سريعة. ثم ما تلبث أن تعتدل
وتتجاهل. وحول الفتاة أم وأب وإخوة
وأخوات وألم يكن البحر واحدا من
أسرتها، غير أن المد الذي تطلقه عيناها..
يخترق أعند الصدور ليملأها بالماء المالح
والرذاذ.

أما الفتى المجاور، المبلل العناصر
بالماء والانفعال، فكان يلتفت إلى
الجماعة ليخص الفتاة وخصلاتها
بنظرات لاتهون، وعندما يستعيد
نظراته، يستعيدها بصعوبة بسبب تعلق
النظرات بصورة الفتاة وخصلاتها.
ثم نزلت الأسرة الدرج... كأنما قرر
أفرادها ركوب البحر رغم المحاذير
والموجات الخارجات عن السيطرة.
حين نزلت الفتاة الدرج، أحست بثقل
رأسها، كأنما كان الشاب معلقا

عندما يمل البحر من السيطرة...
تنفلت إحدى الموجات بحرية ولمعان
لترطم على الجدار البحري، وكان قرب
الجدار درج ورصيف بحري، ومراكب
خشبية صغيرة ومتوسطة، لذلك
تضطر الموجة لعبور المتاهة والرصيف
حتى ترطم بالجدار لتبلغ وطرها
ونشوتها.

على الجدار الصخري وقف شاب
مضطرب النظرات. وبعد قليل من
التأمل، أفلحت موجة مشاغبة بالتسلل
والارتطام بقوة بالجدار فتطاير الرذاذ
وملأ وجه الفتى وصدره بالماء المالح
والارتياب.

لم يكن الشاب منتبها للبحر ولا
لزرزقته، كان يتأمل البحر ولا يراه، ثم
يلتفت عنه ليحدد موقع الجماعة القادمة
التي اجتازت المكان ووصلت إلى الدرج،
وكان بين الجماعة المجاورة فتاة شابة
يلعب الهواء بخصلاتها فتحاول إزاحة
الخصلات عن وجهها لتتمكن من رؤية
البحر ولتغسل زرقة عينيها بالماء

تفرقهم، وهكذا أصبح الفتى بلمحة، واحدا من المشتركين في النزهة البحرية. كانت للمركب حافة ومقدمة، وفي وسطها قمرة لها نواخذ زجاجية وقد اختارت الأسرة النزول إلى القمرة أما الفتى فقد اختار الوقوف على الحافة، في موقع يتيح له مشاهدة الفتاة وخصالاتها المستقرة من خلف الزجاج، دون أن يمكن نفسه من الالتفات إلى البحر والزرق الطاغية.

وكان الهواء في القمرة هادئا لا يجرؤ على العبث بالخصالات. لذلك أحست الفتاة بالريبة والتفت وعندما أعياها البحر والانتظار انفلتت مثل موجة وخرجت إلى العصف المجاور والرداذ، وتبعتهما الأسئلة وبقيّة الإخوة والأخوات. وعندما وصلت الفتاة إلى الحافة.. اقتربت بحذر وعبرت الفتى الواقف، ووصلت إلى المقدمة وقعدت ومدت ساقها لتكون أقرب ما يكون إلى فتنة الماء، وهكذا أتاحت المتغيرات للفتى أن يراقب ظهر الفتاة وقدميها وبعضا من الأمواج العاتية التي ترطم جبهة المركب فيتطاير رذاذها إلى أطراف الفتاة وغبطتها.

ثم نفرت من البعيد موجة عاتية وتقدمت إلى المركب كأنما لتجاسده والفتاة فاعرة ساقها الفرحتين بعذوبة وارثاء.

كانت الموجة من القوة بحيث ملأت مقدمة المركب بزبدتها وهياجها، فتراجع رأس الفتاة وجسدها إلى الخلف وظهرت في هيئة من تتعرض للعناق المباغت، فشبهت الفتاة من الخوف واللذة واللمعان، وعندما عبرت الموجة نهضت الفتاة وقد تركت فيها الموجة

بخصالاتها، وقد أبهجها هذا الإحساس رغم أنه لعب دورا في إعاقه حركتها. وكادت أن تتعثر لولا إمساكها بطرف كم والدها. كانت الفتاة تعرف أن الفتى قد جاء من أجلها.. وهذا النوع من المعرفة يعطي للماء والهواء اللون والمعنى. لذلك فرحت الفتاة وكانت خصالاتها فرحة معها.. وعندما التفتت بصورة خاطفة إلى البحر... تماوجت صورة الشاب في روحها وتذكرت أغنية فيروز الشائعة. (شايف البحر شو كبير).

لكنها ترددت في إتمام الأغنية، فهي لم تكن قد وقعت في حب الفتى بعد... وهي لما تنزل في مرحلة الانتباه إليه. كان شعورها بأن الفتى غامر وجاء إلى البحر من أجلها.. يحيرها.

كيف يمكن لإنسان أن يأتي إلى البحر ويتأمل زرقته واتساعه ويجب شيئا آخر سواه، وبسبب الحيرة التي أحسستها، لم تعد الفتاة تلتفت لنفسها ولا لخصالاتها.

وعندما أفلحت موجة في الانفلات إلى جهة الفتاة، وملأت وجهها وصدرها بالرداذ.. التفتت الفتاة إلى جهة البحر وابتسمت بعد أن أحست.. بأن البحر والفتى.. مولعان بها.

عندما أتمت الأسرة نزول الدرج وصارت على الرصيف المجاور للمركب المعد للنزهة البحرية. وبدأ الجميع بالصعود إلى المركب انتزع الفتى نفسه من الحيرة والرداذ، ونزل الدرج مسرعا وعندما وصل إلى المركب.. صعد دون أن ينتبه إلى يد صاحب المركب الممدودة إليه.

البحر يجمع الناس، واليابسة

الجدار الحجري القديم، وكانت المراكب الصغيرة تنتظر، والجدار يتآكل من ضربات الرذاذ وينتظر، وكان البحر على قدر فائن من الغضب والتمواج... عندما وقف السندباد قرب الجدار، تذكر الفتاة التي أحبها والحذاء الذي غامر بنفسه وأحضره، فأحس بجسده وثيابه وقد أصابتهما الذكريات بالبلل. فابتسم، وانتبه إلى الحذاء الضيق الذي يربك أصابعه وخطواته، وخطر بباله أن يخلع الحذاء ويلقي به في الماء، لكنه أقلع عن الفكرة حتى لا يغضب البحر وفي البعيد كانت بوارق موجة تتشكل وتتقدم لترطم نفسها في الجدار... ولم تكن فتاة جميلة في الجوار.

ثم ظهرت فتاة جميلة فجأة. وبسبب ذلك تحرك الهواء المجاور، غير أن شعر الفتاة القصير لم يكن يسمح للهواء أن يعبث بالخصلات، ثم نظرت الفتاة بفرح.. ونزلت بفرح وصعدت المركب. الذي كان يستعد للقيام بنزهة بحرية.. وعلى سطحه بعض الركاب المنتظرين. لم يكن السندباد يفكر بالقيام بنزهة بحرية، أما وأنه لمح الفتاة المتوثبة فقد نزل الدرج متمهلاً وعندما عبر الرصيف البحري وصار قرب المركب.. وقف ينتظر.

وقد انتبه ربان المركب إلى السندباد وتردده، فاقترب منه ومد يده إلى جهته ليعينه على الصعود.

عندما تحرك المركب كانت الفتاة الجميلة في المقدمة، ثم عبرت أنسام مشبعة بالندى، فانتبه السندباد إلى البحر وملكوته وزرقته. والتفت إلى جهة الفتاة الشابة، ثم تحول بعينه إلى موجة بعيدة قادمة، فتأملها وأحس بها

الجريئة بعضاً من مائها. وهكذا التصق القميص بالجسد وأبرز حلمه وحلمته، وظهر القميص وكأنما يحاول الإمساك بجسد الفتاة ليفضح الفتنة والأسرار... لذلك امتدت يد الفتاة بانفعال وجرت صدر القميص، لتحرر صدرها منه، لأنها لم تكن مستعدة لتحمل القميص وتجاوزاته كما فعلت الموجة السابقة.

عندما فعلت.. انتبهت الفتاة إلى قدميها، وكانت إحدى القدمين حافية، فشهقت مرة ثانية وصاحت:
..الحذاء.. الحذاء. وأشارت إلى بقعة مجاورة في الماء.

وكان السندباد في وضعية الاصغاء والمراقبة، وقد شاهد أفعال الموجة الجانحة ووصله بعض رذاذها.. وعندما صرخت الفتاة وأشارت إلى الحذاء... تذكر الفتى حذاء سندريلا.. وقصة الأمير مع الحذاء وكان حذاء الفتاة يبتعد ويضطرب على وجه الماء، وكانت الفتاة تصرخ وحذاؤها يصرخ كأنما يطالبان بنهاية تماثل نهاية سندريلا وحذاءها.

والأخ الأكبر للفتاة ينظر إلى الحذاء دون اكتراث كما يفعل الإخوة في حالة مماثلة.. وفجأة انتبه الجميع إلى الارتطام، وشاهدوا الأمير الشاب.. وهو يسبح باتجاه فرقة الحذاء ليتم الحكاية. وبسبب ذلك توقف المركب.. وبدأ الركاب بالتلويح للفتى والحذاء حتى يقتربا من جدار السفينة.

وعندما صعد الفتى سطح السفينة برز حذاء الفتاة في مقدمته فتقدم وعبر الحشود.. وقدم للفتاة حذاءها ثم مضى والماء يملؤه والارتباك.

بعد سنوات وتحولات حمل السندباد كهولته ومضى إلى البحر، ووقف على

حزينة مضطربة، كأنما فقدت الموجه فردة حذاءها.. وهي تسير إلى الصخور وحيدة ومبللة.

بعد أن توغل المركب عميقا في الماء، أحس البحر بالحرية والحركة، وبدأت أمواجه تتفלט منه لترطم مقدمة المركب، ثم تجرأت الفتاة وقعدت على المقدمة وألقت بساقها إلى الماء.

كأنما أثارت الفتاة المسترخية مخيلة البحر وحركت فيه ذكريات عرائس الماء القديم والفتاة الجميلة السالفة، فتمطى البحر وتثاءب وتكؤم وتعالى وتأهب للمطارحة وألقى بتوقه وعناصره في هيئة موجة عاتية ثم تقدمت الموجه إلى جهة الفتاة ومقدمة المركب، ورطمتها بظماً شديداً ورغبة فادحة، فارتفعت مقدمة المركب إلى الذروة، حين حصل الارتطام العنيف سقطت الفتاة في الزبد والملوحة وابتلع البحر جسدها وشهقاتها.. دون أن يمكنها من أن تجر قميصها عن صدرها لتخفي بريق حلميتها.

بعد سقوط الفتاة في الماء، اضطرب الناس وبدأوا بالصراخ ولأن الصراخ لا يعيد الفتاة... لذلك بدأ الجميع الصراخ في وجوه بعضهم، ورغم ذلك لم يحاول أحدهم أن يلقي بنفسه لينقذ الفتاة وهكذا أخذ المركب يبتعد، وابتعدت صرخات الفتاة وأصابعها، وابتعد لون قميصها وبريق حلميتها... وكادت.

بعد أن وصل الخبر للربان، انعطف بالمركب إلى جهة الفتاة وألقى نحوها حبلاً. أمسكت الفتاة بصعوبة وظلت ممسكة به حتى وصلت إلى حافة المركب.. بعد محاولات وأذرع كثيرة

ممدودة، صعدت الفتاة طرف المركب، واستندت إلى جدار القمرة وهي تشهق من وطأة التجاهل والإعياء.

وانتبه السندباد العجوز... كانت الفتاة ترتدي فردة حذاء واحدة فتعجب السندباد وغامت عيناه، وهو يتأمل الفتاة التي فقدت دموعها وفردة حذاءها، ولم تخطر ببال السندباد أية سندريلا، وأي أمير، وأية فردة حذاء مسحور. ثم تماوجت في رأس السندباد ذكريات قديمة ومياه عاتية، وفار البحر بالحيرة والزبد، وخرج من الأفق البحري العميق، (نبتون)، بلحيته العظيمة التي يتوالد من أطرافها الموج ثم ظهرت شوكتة وتاجه المرصع باللآلئ والطحالب وانتبه السندباد عميقا في الضباب، كانت فردة حذاء الفتاة معلقة على شوكة إله البحر المدببة، وكان إله البحر يحرك شوكتة ويصرخ في الجهات عن صاحبة الحذاء، ولم يكن أحد يلتفت للنداء، وظل السندباد رهين حالته حتى أخرجه صوت محرك المركب منها فاختلط الدخان بالضباب، وتراجع إله البحر وغاب. وظلت الفتاة وحيدة ومبللة.

عند ذلك اقترب السندباد من الفتاة، وتأمل قدمها الصغيرة العارية، ثم خلع فردة حذاءه وألقى بها في البحر، وكانت الفتاة منتبهة إلى موضع ارتطام حذاء السندباد بالماء، فاستغربت وحدقت في وجهه وقدمه العارية التي تجاوز قدمها، وابتسمت ومضت إلى مقدمة المركب بخطوات غير متوازنة ثم جلست على المقدمة وألقت قدميها في الماء مرة ثانية.



قصة قصيرة

• أسامة اسير

توجهت إلى أقرب حانوت لبيع
القصبات والسنارات، نصحني
الханوتي بإحدى القصبات لكنني
رفضتها ذلك أنه من الصعب أن تثق
برأي البقالين، الذين غالباً ما
يتلفون إلى التخلص من أسوأ
قطعة لديهم. اشتريت قصبة مع
عدتها وسرت باتجاه البحر. رائحة
السّمك، العابرون وحركتهم
العشوائية، السيارات المندفعة
بجنون لا تفسّر له سوى أن الذين
يركبونها يشعرون بأن هذا الاندفاع
ينصبّهم على عرش بطولة لا
يعرفون أنها فارغة ومنحطة، الغبار
الذي يثيره هؤلاء، كل هذه الأشياء
تشكل صورة هذه البلدة البحرية
التي تبدو كسفينة جانحة، صدئة لا
يتقن راكموها فن الإبحار رغم أنهم
وجدوا على الشاطئ منذ زمن
طويل. بدأ البحر هادئاً كالعادة
وتوزّع الصيادون الذين كان عددهم
كبيراً على الصخور الشاطئية وفوق
مصبات المجاري وحين أخذت
موقعا تذكرت أنني لم أحضر طعاماً.
تلّفت حولي باحثاً عن شخص
أستعير منه طعاماً فلمحت صياداً
ينقل عينيه بين المكان الذي رمى فيه
سنارته وأماكن تواجد الصيادين
الآخرين. اقتربت منه وألقيت عليه
السلام فتظاهر بأنه لم يسمعي.
كررت السلام مرة أخرى فرد
بنرفزة كأنني مسؤول من عدم
صيده لأية سمكة. قررت أن لا
أتحدّث إليه وتوجهت إلى شخص
آخر في مكان قريب. وقبل أن

أتحدث إليه بادر قائلاً:

- إنه بحر شحيح، لا بد أنه فرغ عن الأسماك. لقد ازداد عدد الصيادين بشكل مخيف. أظن أنهم سيصطادون بعضهم في وقت قريب.

طلبت منه طعموما فقدمها بكل أريحية بعد أن روى لي حلما رأى فيه أنه اصطاد فكا منخورا وحين لمسه بيده تحول إلى نورس نقره في عينه اليسرى وطار مبتعدا. شكرته وابتعدت لكنه ناداني وطلب مني أن أقف وأصطاد قربه. سررت من عرضه مستأنسا بفكرة الابتعاد عن مدرس مادة التربية الوطنية واتخذت لنفسني موضعا قربه ورميت بسنارتي بعد أن لففت الطعم. بعد فترة نظر إليّ مقهقها وقال:

- يبدو أنك لا تجيد الصيد. لقد أكلت سمكة الطعم دون أن تنتبه إلى ذلك.

لم تنرفزني ملاحظته. رفعت السنارة بحركة كوميدية وقلت له: - أصدقك القول إن هذه أول مرة أمارس فيها الصيد. شعرت بالملل وظننت أن أفضل طريقة للتسلية هي القيام بذلك.

- نعم هذا هو السبب. أخبرني كثيرون أن هذه المهنة تروح عنهم. - هل تمارس هذه المهنة منذ فترة طويلة؟

- منذ شهر ثم أنني أكثر خبرة في اصطيد الطيور. لكن الأمور في الريف أكثر سوءا. لقد أبيدت الطيور

عن بكرة أبيها.

- شيء غريب.

- ما هو الشيء الغريب؟

- أعني هذا الازدياد الرهيب في عدد الصيادين. انظر إن الشاطئ يكتظ بنا.

- ما الذي سنفعله برأيك بدلا من ذلك؟

- لست أدري. بعضهم يسممون المياه والبعض الآخر يفجرها. - إنها إبادة جماعية.

- أظن أن طريقتنا في الصيد أكثر إنسانية.

- لست أدري. هم يقتلون جماعيا ونحن نقتل فرديا.

- تعتقد أن النتيجة هي نفسها؟

- نعم.

توقف حديثنا حين أخرج سمكة بشبق هائل بعد أن شد الخيط الذي كان مربوطا إلى صخرة. كانت سمكة أرفيدا من النوع الكبير. وضعها على صخرة وبدأ يتأملها:

- إنها شهية كفتاة في العشرين. أشعر أن دمي يتوشب.

- هل ستبيعها؟

- أبيعها؟ لا أحد من الصيادين يبيع شيئا في هذه الأيام.

- ماذا تعني؟

- أظنك تعرف ماذا أعني.. هل حقا هذه هي المرة الأولى التي تأتي فيها إلى الصيد؟

- هل تظنني أمزح معك؟

- أو ربما تموه.

- عفوا لا أفهم ماذا تقصد.

- غريب، أنت من هذه المنطقة ولا

تعرف ما الذي يجري .

-وما الذي يجري ؟

-ألا تعرف في أي منطقة أنت ؟

-أية منطقة..؟

خلت الرجل مخبولا إلا أن أمارات
المناوره والذكاء كانت بادية عليه .
ازدادت حيرتي ولم أعرف المغزى
الذي تنطوي عليه كلماته .

صمت برهة وهو يعد طعاما جديدا
ثم نظر إليّ بطرف عينه وقال :

-هل أرسلك للتأكد من ذلك ؟

أجبتة دون أن أفهم ما رمى إليه :

-عفوا لا أفهم ما الذي تعنيه .

-إما هو أرسلك أو أنك كنت
مسافرا .

اعتقدت أنه سيكشف لي بعض

التفاصيل فقلت له إنني منصرف

إلى أعمال تحتم علي البقاء داخل

المنزل ونادرا ما أحتك مع الآخرين

فقال إنه يعرف شخصا لا يخرج أبدا

من منزله لكن الملفت للنظر أن عددا

كثيرا من الأشخاص يزوره وتصف

في ساحة بيته سيارات تدل

لوحاتها أنها من بلدان مختلفة ،

ولكي أعيده إلى الموضوع سألتة :

-لكن لم تقل ما الذي يجري ؟

-من الصعب وصف ما يجري

هذه الأيام .

-ولكن لماذا لا تبيعون الأسماك ؟

هل هذا جزء مما يجري ؟

-لا بد أنه أرسلك لتوقع بي .

-صدقني لم يرسلني أحد .

-من الأفضل أن لا تصدق أحدا

هذه الأيام .

-لكن هل يستهدفك أحد ؟

-آه الجميع يستهدفونني ولكنه

هو الذي سبب كل هذا .

-إنك تحيرني ، من هو الذي سبب

كل هذا ؟

-الذي أرسلك .

-ولكن قلت لك لم يرسلني أحد ..

هل تريدني أن أقسم لك ؟

-ما نفع القسم إن كان الجميع

يكذبون .

مللت من مداورته واتهامه لي

بهذه الطريقة . لففت الخيط على

القصة وابتعدت عنه دون استئذان .

لاحقني ببصره ثم صاح بي أن

أرجع إلا أنني ابتعدت عنه دون أن

ألتفت إلى صياحه المتواصل . فكرت

أن أعود إلى المنزل لكنني قررت أن

أقضي اليوم كله على شاطئ البحر

واتخذت لنفسني موقعا صارفا

نفسني إلى التأمل ناسيا الصيد

داخلا في زرقة الشرود الشفيفة .

بعد قبائق قليلة سمعت جلبة

وأصواتا تتبادل اللعنات والشتائم

تبين أنها ناجمة عن مشاجرة بين

الصيادين الذي يتعاركون على

الأمكنة . وما أن هدأت الأمور

وانصرف كل صياد إلى ترقبه

الغريزي حتى سمعت الشخص

نفسه يصيح بي طالبا مني أن أخلي

المكان له . تظاهرت بأنني لم أسمع

متضايقا من وقاحته . زار ثانية

وقال بصوت منفر :

-لا يحق لك أن تقف في هذا

المكان ، إنه مكاني .

-ولكنك كنت هناك ، ثم أنني

ابتعدت عنك قصدا .

المكسيكية. ولم يجذب بصري آنذاك سوى منظر الأرفيدا التي حملها خفير ودسها في مكان ما من القارب. كانت عيناها الميتتان توحيان بكل ما حدث ولم يكن بوسعي أن أقول شيئاً وأنا أصعد مع الجثة إلى قارب خفر السواحل الذي اتجه إلى مرفأ البلدة القريب.

كنت المتهم الوحيد والشاهد الوحيد ولقد أنكر جميع الصيادين أن النار أطلقت من قارب لكن تقرير الطبيب الشرعي وخيبة أمل الغواصين الذين لم يجدوا أثراً لسلاح الجريمة ونظافة ملفي من أي جرم كل هذا جعل الجريمة تقيد ضد مجهول ورغم ذلك لم يفرج عني إلا بعد أن دفعت رشوة كبيرة، ذلك أن الذين يديرون المخفر يتعاونون مع القضاة ويخففون نتائج التحقيق عليك أن تفهم شيفرات التلميح التي يبثونها وبعد أن يرتب الأمر يطلعونك على كل شيء ويخرجوك إلى الشارع. وحين خرجت من السجن اتجهت فوراً إلى منزلي. فوجئت أن بابه مفتوح وأن أغراضى مقلوبة رأساً على عقب. كان جهاز التسجيل والتلفزيون قد سرقا. ظننت أن أحد رجال الشرطة فعل ذلك مستغلاً وجودي في السجن.

لم أكتثرت للأمر فشيء مثل هذا متوقع في هذه البلدة في أي وقت ذلك أن البشر جوعوا إلى درجة فظيعة حتى فقدوا جميع فضائلهم وتحولوا إلى مجرد بشر يبحثون عن قوت يومهم. جلست على

- أظن أنه أرسلك لتراقبني. كان يرسل الزوارق من قبل إلا أنه من السهل رصدها. ويخشى أن يكون قد أرسل غواصة. أين خبأت ثياب الغوص، هيا اعترف.

- أنت جاد فيما تقوله؟

- وهل تظنني أمزح معك؟

مر في هذه اللحظة زورق صيد قربنا فانبطح على الأرض بسرعة محاولاً أن يخفي نفسه وحين ابتعد الزورق نهض بينما كنت منذهلاً. كان كلامه السابق يلغي أي احتمال بأنه مطارّد من قبل الشرطة وقلت بيني وبين نفسي لا بد أن حالته غريبة ثم وجهت كلامي إليه قائلاً: - إنه زورق صيد عادي.

- إنه ليس عادياً كما تتوهم، انظر.

لشدة دهشتي عاد الزورق باتجاهنا واقترب منا وحين رأيت بندقية تعلو ارتميت على الأرض بسرعة هائلة وتبع ذلك رصاص ظننت أنه ثقبه وحين ابتعد الزورق نهضت على الفور وأسهرت إليه. كان ينزف بشدة. شعرت أنه يريد أن يقول لي شيئاً فشجعتة على ذلك. لفظ الكلمات بصعوبة هائلة محاولاً التشبث بروحه قدر الإمكان: لقد اغتصبت هنا في هذا المكان. كان يتجول في الزورق. اشترى جميع الزوارق والصيادين. هذا كل ما قاله لي قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة. كان زورق خفر السواحل قد وصل وكان الصيادون قد تجمهروا صانعين غابة من قصباتهم وسناراتهم وقبعاتهم

ومما لبث أن ألقى عليّ نظرة غاضبة وقال بسرعة:
 - هل تريد شيئا؟
 - نعم.
 - وماذا تريد؟
 - أريد أن أسألك سؤالاً؟
 - عن ماذا؟
 - عن الصياد الذي قتل.
 - لم أسمع أن صيادا قتل.
 - لقد كنت موجودا أثناءها يا رجل. كنت تنظر إليّ أيضا وأنا أصعد إلى قارب خفر السواحل.
 - أنت مخطئ، لم يحدث أن وقعت جريمة طوال ترددي إلى الصيد.
 - ماذا، هل تخشى من شيء؟
 - أظنك تهذي.
 - هل كنت موجودا حين اغتصبت في البقعة نفسها.
 - باغته سؤالي هذا فانتفض. حدجني بنظرة غريبة توحي أنه يشفق عليّ، ثم تمتم كلاما غامضا وابتعد خطوات عني مديرا ظهره. اقتربت منه فالتفت نحوي بغضب وصرخ:
 - أغرب عن وجهي يا رجل. هل تريد أن تخرب بيتي؟
 - أريدك أن تساعدني. أريد أن أعرف ما حدث؟
 - لقد أقسمت، هل تريدني أن أفقد لساني؟
 - ومن سيقطعه إذا تحدثت؟
 - رجاء أغرب من هنا قبل أن أفقد سيطرتي على نفسي.
 - لن أغرب حتى تروي لي ما حدث وما الذي يخيفك. أهو

كرسيي المفضل محاولا استذكار حديثه الذي لم يبد لي منطقيا. بدت الجريمة غريبة: قارب يقترب أمام بصري وبصر الصيادين الآخرين، يطلق أحدهم منه النار مسددا بدقة على ذلك الشخص ثم يغادر وكأنه لم يحدث شيء.
 قررت أن أنغمس أكثر في تفاصيل البلدة لتلمس مفتاح هذه القضية شاعرا أنني أتحمّل مسؤولية ما تجاه ذلك الرجل الذي دفن في مقبرة البلدة دون مشيعين. تبين لي أن أفضل مكان للاستفسار هو الشاطئ الصخري حيث يذهب الصيادون كل يوم.
 ذهبت إلى السوق واشتريت قصبية جديدة وسألت البائع الذي تبين أنه صياد ماهر عن أفضل طرق الصيد بالقصبية فعلمني شاعرا بغيرور ما جراء تفوقه في هذا المجال.
 شعرت أن الصيادين يتجنبون الحديث معي ورغم ذلك حاولت أن أتحدث معهم كلما سنحت لي فرصة. كان أول صياد تحدثت معه أسمر يرتدي قبة مكسيكية مستوردة وقميصا أوروبيا سماويا يبدو أنه اشتراه من البالة. اقتربت منه وألقيت عليه السلام، رد ببرودة جارحة ورغم ذلك سألته:
 - هل اصطدت شيئا. يبدو لي أن البحر كريم اليوم.
 ظل صامتا ولم يعقب على كلماتي التي أردتها أن تكون مدخلا للتحدث معه.

الشخص الذي كان يراقب المغدور وقتله بعد ذلك؟

- بوسعك أن تقول هكذا.
- وماذا بعد؟

- من الأفضل ألا تخوض في هذه الأمور. اغتصبها وقتلها ثم قتله وكفى انتهى الموضوع.
- لكن ألا تشعر أننا إذا تركنا المسألة تمر سيكون أي منا معرضا للقتل؟

- أرى أننا سنقتل إذا تدخلنا في الأمر. ثم مالنا وما للناس يا أخي؟
- إنها جريمة منكرة ارتكبت أمام سمع وبصر الجميع ومع ذلك الجميع ينكرونها؟

- بوسعه أن يفعل ما يشاء ثم ماذا أفعل إن كان يحب القتل؟
- تروي لي ما حدث.

قال بصوت خافت مرتعش:
- سأخبرك ولكن لي شرطان: أن تدفع لي مبلغا مقابل ذلك وأن تنساني بعد أن أخبرك.

اجتاحني نوبة من الغضب الذي كظمته وتمنيت لو أنني دفعت له من البداية ولم أنخرط معه في ذلك الحديث الطويل.

كان تلهفي لمعرفة الحكاية متوقدا كنار جامحة لا تجثم طيور لهبها ولذلك لم أحفل ووافقت أن أدفع له رشوة مقابلها. قال لي:

كانت في الثلاثين من عمرها. كانت تتردد إلى الشاطئ كل يوم وتجلس على تلك الصخرة وتنظر نحو الأفق البحري. كان جمالها باهرا يوقده شعر أسود غزير

وكتفان يتوهجان في تناسق ينتظم جسدها كله.

ولن يصدق أحد أن امرأة بهذا الجمال جاءت من بلدتنا لتجلس هنا. كانت جميع صفاتها تؤكد أنها حورية خرجت من البحر واختارت لأسباب مجهولة أن تعيش في بلدتنا. الذين عرفوها وتحدثوا إليها قالوا إنها كانت تحلم بالسفر وتقول إن شخصا تعرفه سيأتي في الزورق ويأخذها. ظن آخرون أنها مجنونة وأن تصرفاتها غريبة ولا بد أن سرا ما يكمن وراء مجيئها إلى البلدة. كانت تجلس على تلك الصخرة وترنو إلى البعيد وحين لم القارب واتجه نحوها خلنا أن كلامها صحيح واقتربنا لنلمح وجه ذلك القادم لأخذها. لكن الأمور تجري كما هو مرسوم وحين رأيناها يقفز عليها لم نجرؤ على الاقتراب. صفعها على وجهها بعنف ثم بدأ يمزق ثيابها وتوهج جسدها العاري الذي يخلب اللب وهيمن منظر تمحي وتغور أمامه أشكال زوجاتنا ونتيجة لسحر ذلك المنظر الذي لم يكن فيه ما يدل على المقاومة، الذي لم يكن فيه إلا رعب اللامبالاة، لم نتدخل، لم نجرؤ على التدخل، بل لأن أكثر وضوحا معك، لم نشعر أن ثمة فعل عنف يرتكب، لم نسمع صراخا، كنت ألمح نظرات الشبق في العيون، وكان الصيادون الآخرون يلمحون النظرات نفسها في وجهي، وأصدقك القول إن الجميع.. في ثيابهم. ليس بوسعك أن تقاوم

إليّ أن أمشي معه. قادني إلى بقعة بحرية خالية وحين وصلنا طلب مني أن أجلس قبالة. كان بدينا وبدا وجهه تحت القبعة المكسيكية مليئاً باليقين والوضوح الصارم. لم يسبق أن تحدثت معه. نظر إليّ نظرة تدل على أنه يشك بي وقال بنبرة تؤكد أنه متحمس:

- سمعت أنك تدقق في الأمر.

أجبت بنبرة متحدية:

- أنت تعرف أنني طرف في المسألة.

- ما الذي قاله لك الصياد الذي تحدثت معه؟

نظرت إليه نظرة ارتياح وقلت:

- هذا شيء لا يعنك.

- لا تقلق. أريد أن أفيدك.

- إذا كنت تريد أن تفيديني أخرجني من هذه الدوامة من فضلك. أخبرني ما الذي يجري؟ من الذي قتل ذلك الصياد؟ من الذي اغتصب تلك المرأة؟

- آه تلك المرأة. إنه أمر خطير. أنت لا تعرف ما يجري في هذه البلدة. حتى الأشخاص الذين يختارون العزلة تنكشف أمورهم.

كان واضحاً أنه يوجه كلامه إليّ لكنني كبت نفسي عله يكشف لي ما استغلق عليّ. حدجني بنظرة من يوحى إليك بأنه يقبض على جميع أسرارك وأردف:

- أنت تعرف أن لكل شيء ثمنه في هذه الأيام.

- ماذا تعني؟

- هل تريد أن تعرف القصة؟

الجمال وخاصة حين يخلو تاريخ عينيك منه. أحسست أنها مستسلمة رغم لامبالاتها. وحين خمد جسدهما تمدا قليلاً ثم نهض، ودعها وصعد إلى القارب.

- ألم يقتلها؟

- أبداً.

- ولكن لماذا صفعها ومزق ثيابها؟

- لم يفعل ذلك. لقد أضفت هذه

التفاصيل لأمتعك، لا تنس أنك

دفعتم لي لتسمع الحكاية.

- ولكن من الذي قتلها؟

- لم يقتلها أحد؟

- إنك غريب الأطوار.

- إنني أقول لك الحقيقة.

- ولكن لماذا قتلوه؟

- لا أدري.

تأكدت أن الرجل منافق وأن كل ما قاله لي لا علاقة له بالحقيقة وحين طالبته بالبلغ رفض أن يرجعه لي قائلاً إن هذا يخل بالشروط التي اتفقنا عليها. تبين لي أنني وضعت وقتي مع مخادع دجال لكنني لم أتأسف على ذلك وقررت أن أكتشف سر ما حدث رغم كل شيء.

كان الشاطئ مزدحماً كعادته بالصيادين وكانت تعرجاته الصخرية الحادة المسننة تمتد كقطار محطم. ابتعدت عن الصياد واتجهت إلى بقعة خالية لأمضي بعض وقت في الصيد والتفكير وقبل أن أصل إلى البقعة سمعت وقع خطوات ورائي. التفت فإذا بشخص يقترب مني. توقف وأشار

- نعم أرجوك.

- كم ستدفع؟

نظرت إليه نظرة ثابتة وقلت:

- لكن ما الذي يضمن لي أنك ستقول الصدق؟ لقد خدعني ذلك الصياد منذ وهلة.

- صدقني سأقول لك الحقيقة دون أي لبس ولسوف تحكم بنفسك.

- حسنا أبدا.

- حسنا ادفع أولا.

مددت يدي إلى جيبتي وقد كنت محتاطا للأمر. أخرجت قسما من المبلغ الذي اتفقنا عليه وقلت:

- هذا قسم وبعد أن تنتهي أعطيك القسم الآخر.

بدأ يروي لي قائلا: كانت تجيء كل يوم إلى الشاطئ. فوجئنا جميعا بحضورها. ظنناها إحدى نساء البلدة لكن تبين فيما بعد أنها ليست من بلدتنا وأنت تعرف كيف يمكن أن تغزو امرأة مدينة، حتى وأنت تمارس معها الحب تستطيع أن تقنعك أنك أنت الغريب، أنت الذي جاء من مكان آخر. شككت بها منذ البداية وأبلغت الجهات المختصة عن ذلك لكن كنت كمن ينادي في البرية ولا أحد يسمعه. ولكي أوجز لك تبين لي أنها بقيت تحت مراقبتي فترة طويلة ولا بد أن الذين أرسلوها أحسوا بذلك. كنت أكمّن خلفها، أغوص في الماء قربها وهي لا تحس بذلك. لكنهم رصدوني وقتلوها قبل أن أوقع بها. وهكذا فلت الأمر من يدي.

- لكن كيف قتلوها؟ سألتته غير

متأكد من كلامه.

- لا بد أن قناصا أطلق عليها النار.

حين وصلت إليها كانت ممددة على الأرض والدم ينزف من ثقوب في رأسها وصدرها.

- ولكن ماذا عن الصياد الآخر الذي قتل وأنا واقف قربه؟

- كان يعمل لديها. شككت به من اللحظة الأولى، ولقد صفي هو الآخر مثلها ولا بد أنك لاحظت أنه كان يدعي الجنون أو يحاول أن يوحي للآخرين أنه كذلك وغالبا ما كان يعتبر نفسه مرصودا من قبل شخص ما.

- وهل تعتقد أن الأمور تتم بمثل هذه السهولة؟

- حين رأيته تتحدث معه ظننتك تنتمي إلى الشبكة نفسها، لكن أن يحدث الأمر وأنت قربه، أن يقتل ولا أحد يأبه لوجودك، إن دل هذا فهو يدل على عدم تورطك.

- لكنني اتهمت بقتله ولقد حققت الشرطة معي.

- قلت لك إنني أبلغتهم لكنهم لم يصغوا إلي، ثم أنهم لا يعرفون شيئا عن أمور كهذه. أظن أنني قلت لك كل شيء، أين بقية المبلغ؟

دفعت له بقية المبلغ واثقا أنه لفق القصة مثله مثل الصياد الآخر. وضع المبلغ في جيبه وقال وهو يغادر: بلغني عن أي شيء تشتبه به على هذا الشاطئ.

التبس علي الأمر وتشوشت التفاصيل ولم تقدر جميع شباك محاولاتي على اصطياد الحقيقة

ظننتها نافعة:

- لا أذكر أن جريمة حدثت وأنا موجود.

- لا بد أنك تخفي شيئاً؟

- ماذا تعني؟

- لماذا تنكر كل ذلك؟

- عفوا ما الذي حدث وأنكرته؟

- لا بد أن تخبرني.

وخطر لي أن أستعيد كل ما فعلته من مال مقابل سماع تلك القصص المختلفة عن الحادثة وأن أصادق

عصفورين بحجر واحد:

- حسنا. سأقول لك. ولكن أريد

مبلغاً من المال مقابل ذلك.

- حسنا لك ذلك.

بدأت أسرد له قصة من تأليفي وأضفت إلى الحادثة تفاصيل غيرت مسارها وطمست جميع معالمها

وكنت كلما شوهدت تفصيلاً كانت

السعادة تهيم عليه وحين أنهيت

كلامي بعد أن أطلقت جماع مخيلتي

نهض وقد ارتسمت على محياه

علامات الفرح وصافحني قائلاً

بامتنان: فعلا هذه هي الحقيقة.

حين أغلقت الباب أسرع إلى

إحصاء النقود. لم تكن كافية لتعوض

المبلغ الذي دفعته أثناء بحثي عن

تفاصيل ما حدث وشعرت بخيبة أمل

كبيرة لأنني لم أطلب مبلغاً محترماً

وصممت أن أفعل ذلك إن جاء زائر

آخر يهمله الموضوع.

ملاحظة: صدر للمؤلف

مجموعة قصصية بعنوان السيرة

الدينارية دار المدى، دمشق، ١٩٩٦.

واقتنعت بيني وبين نفسي أن اغتصاباً اشترك فيه جميع الصيادين، بل البلدة كلها، حدث على الشاطئ وكان الشاهد الوحيد عليه هو ذلك الصياد الذي قتل من أجل طمس معالم الجريمة.

اتخذت قراراً بترك الصيد والصيادين وآثرت أن أعرق عزلي وأنصرف إلى شؤون أخرى، وفي اليوم الثاني وبينما كنت أقرأ قصة بوليسية ربما دفعتني إلى قراءتها تلك الحادثة الغامضة قرع الباب. حين فتحت فوجئت بوجه يدل على أن صاحبه رفيع الشأن. حياني وطلب الدخول. أفسحت له مجالاً وأغلقت الباب ثم قدته إلى غرفة الجلوس. وبعد أن جلسنا نظر إلي بارتياح وقال:

- سمعت أنك مهتم بالأمر.

كانت نبرة كلامه تتضمن تهديداً

مبطناً وشعرت أن محيئه محاولة

لسبري وبعد ذلك لإسكاتي ربما إلى

الأبد. سمعت حركة وراء الباب

الخارجي أنبأت عن وجود أشخاص

آخرين معه لم يدخلوا، أو ربما

سيدخلون عندما يحين دورهم.

وبعد صمت قصير لم يقاطعه

قلت باستغراب:

- أي أمر؟

- الجريمة.

- أية جريمة.

نظر إلي باستغراب وقال: تلك

التي حدثت وأنت موجود.

قلت له بكل جدية بعد أن قررت

أن أتخلص من الأمر بطريقة

أفلى

القطوف

كتاب جديد للشاعر الكبير أحمد السقاف
يبحر فيه مع شعراء الأئمة والمعاناة

متابعة وتعليق / علي عبد الفتاح

ARCHIVE

الأديب الكبير والشاعر المبدع أحمد السقاف رائد نهضة الأدب وفارس الشعر الثوري والصوت الصارخ في البرية بالحب والنضال والحرية أحمد السقاف المعلم والرائد الذي سجل انتصارات العرب في أشعاره وحرصهم أيضا على التمرد والوقوف في وجه الطغاة وأعداء الحياة.

عرفنا السقاف دائما يُشهر سيف القومية والعروبة في مواجهة قبائل التشئت والتعصب والفرقة ويغني لأمجاد العرب ومآثرهم وفتوحاتهم العظيمة. وتأثرنا بقصائده التي تمردت على الواقع وانتزعت رايات الحرية عالية مخضبة بدم الأحرار والأبطال.

الأديب المبدع أحمد السقاف يدخل مدائن العشق.. والوجد. والألم ينثر جراح الشعر

الشعر العربي تجارب حافلة بثراء الروح المتاعاة.. والنفس الممزقة.. والقلب الباحث عن العشق

أحمد السقاف هذا الفارس النبيل
يدخل مدائن العشق والوجد والمعاناة
ويبحث عن شعراء المحن والكروب
ليكشف سر النفس المتعانة والروح
الممزقة والقلب الباحث عن العشق.
هي رحلة..

أو استراحة المحارب في ببداء الشعر
وصحراء الألم. حيث ينفذ خلال
كتبه الأخيرة إلى وجدان الشعراء
العرب فكتب: قطوف دانية في الشعر
الجاهلي. أحلى القطوف في الشعر
الأموي. أغلى القطوف في الشعر
العباسي. ويبدو أنها سلسلة تتوغل في
جميع العصور حيث يذوب في ملامح
عصر هؤلاء الشعراء باحثاً عن جذوة
العشق والاحتراق.

فهل كان السقاف رحلة روح جامعة
في بحار الألم والعذوبة؟
ولماذا اختار العشق دربا والألم
طريقا في ممالك الشعر؟

لا شك إنها محاولة لإثراء النفس
بمعاني جميلة وقيم إنسانية رائعة
حفلت بها عصور الأدب خلال مراحلها
المختلفة. يحاول السقاف أن يؤكد على
تلك القيم الخلقية والمثل الرفيعة التي
ربما تكون قد طمست أو شوهت أو
اندثرت في بنية الشعر المعاصر.

فالشعر كما يؤمن به السقاف
«سلاحاً» في معركة الحياة ونضالا
ضد الشر والفساد. وإذا كان الشعر
منذ انفجاره على أرض العربية قد حقق
ثورة سياسية وأزال العروش وهدد
كيان الطغاة وسفك دماء المستعمرين
وتصدى لأعداء الحرية والنهار. فإنه
أيضا سر رجفة المشاعر وارتعاشة
القلب وخفق الروح.

ومن هنا يولد الإنسان الحقيقي

الذي يشعر بالآلام الآخرين ومعاناة
البشر ويعبر شعرا عن أحلامهم
وأفراحهم وأحزانهم وبؤسهم
وشقائهم.
فهل كان الشاعر مرتبطا دائما
بأرضه وعروبته وقضاياها؟

يرى السقاف ذلك في تحليله الواعي
لطبيعة الحياة في العصر العباسي.
فالخليفة يجلس منتظرا الشاعر..
ليسامره بالشعر.. ويمارحه بالشعر.
ويقدم أيضا اجتهاده النقدي لنصوص
الشاعر فالحياة إذن هي الشعر والشعر

بحث أدبي خلال وجدان الشاعر ومواقفه الإنسانية وظروف بيئته الاجتماعية والسياسية

افتتاح حياة زاهية بالعطايا والهبات.
والشعر رنات الأسى في ردهات
قلوب العاشق حتى يقول أبو العتاهية:

يا عَئِب سِيدَتِي أَمَا لَكَ دِينُ
حَتَّى مَتَى قَلْبِي لَدَيْكَ رَهِينُ
وَأَنَا الذَّلُولُ لِكُلِّ مَا حَمَلْتَنِي

وَأَنَا الشَّقِيُّ الْبَائِسُ الْمُسْكِينُ
ولكن للشعر أيضا سطوته
وجموحه ومآثره في تصوير الأحداث
الجسام والفتوحات الكبيرة
وانتصارات العبر ليتجسد الإنسان في
طموحاته وصراعه مع الآخرين من
أجل البقاء وتأكيد الذات.

لكن أحيانا يسقط الشاعر على
ضفاف الفجيعة ويقرأ عذابات الرحيل
ويغني للموت والغربة والأوجاع
والجراح. ويرثي زمان الشباب ويقول:

بكيت على الشباب بدمع عيني
فلم يغن البكاء إلا النحيب
فيا أسفا أسفت على شباب
نعاه الشيب والرأس الخضيب
فيا ليت الشباب يعود يوما
فأخبره بما صنع المشيب
فكيف استطاع السقاف أن يجسد
الشخصية الشاعرة للشاعر؟

إنه يحاول ذلك خلال: وجدان
الشاعر وانفعاله الإنساني
- الواقع التاريخي والاجتماعي للبيئة
واثرهما النفسي.

فالشاعر شخصية إنسانية مركبة
ومعقدة ومسكونة بالقلق والهواجس
والطموحات العالية والهمم العظيمة.
إنه كائن يركض عكس الريح. يشعر
بالتمرد على الأوضاع القائمة ويحاول
تغيير الصور المألوفة إلى عالم الدهشة
والحب والجمال وقد يلجأ أحيانا إلى
العودة للذات ومنابع الطهر ويخلق في
ذات صوفية تتجلى بالحكمة وآيات
الزهد. إنها مدينة أبي نواس. شاعر
غريب. بديع. مذهش في ابتكاره
لصوره الفنية ومعانيه العميقة وألفاظه
الموشاة بغزارة الألوان. وهنا يورد له
نصوصا رائعة في الغزل وأيضا أجمل
ما قال في الزهد والعبادة:

هنا ما أعـدك

ملك كل من ملك

لبيك قد لبيت لك

لبيك أن الحمد لك

والملك لا شريك لك

والليل لما أن حلك

والسابحات في الفلك

على مجاري المنسلك

إنه أبو نواس هذا الذي أسرف في

المجون الحسي ووصف الخمر

والحسان والندماء ولكنه يعود إلى
الروح. فهل أدركننا الهدف من خلف
صورة أبي نواس؟ إننا لا سبيل لنا إلا
التشبث بجذور الروح إنها المنقذ من
الضلال والخلاص من آثام العصر.
إن الشاعر الحق ما كان مصباحا في
سماء البشر وشموعا تذوب رقعة
وحنينا.

فهل كانت الرقة منهاجا للشعراء؟
هل كانت دربا نحو اختراق رماد
الحياة والغناء في قوافل الرحيل؟
الغناء للحزن والدمع والفراق؟
إن الشاعر لا يسقط ولا ينهار إنه
كالشجر يموت واقفا.

ولذلك يقول الشاعر على بن الجهم
حينما صلب عاريا وظل سجيننا يعاني
تهمة باطلة نسبت إليه:

قالوا حبست فقلت ليس بضائري

حبسي وأي مهند لا يغمد

أو ما رأيت الليث يألف غيله

كبرا وأوباش السباع تردد

والنذر يدركه السرار فتنجلي

أيامه وكأنه متجدد

هكذا ينثر السقاف أحزان الشعراء..

يحل مواقف الشاعر من ذاته

ومجتمعه وعالمه الذي يعيش فيه

ويتمرد عليه ويقاوم آثامه وفساده

يرسم السقاف لوحة مؤثرة لموقف

الشاعر الملتزم وكيف يحمل روحه على

كفه ويتحدى القهر وترتجف الروح

الجسورة في مواجهة ريح الغدر

والفناء. فجاءت ملامح أبي فراس

الحمداني مأساة لفارس الريح والعدم

المهزوم في معارك الهوان.

إن يسقط البطل الفارس أسيرا في

أرض الروم ولا يجد حوله من يمد له

العون. إنها مأساة شاعر الهلاك

والبطل الدرامي الذي حاصرته
الخيانات والردى.

وتنتهي حياة الشاعر في صورة
بشعة حيث تقطع رأسه من قبل أحد
الغلان الأتراك «قرغوية».

وقبيل الرحيل يخاطب الشاعر ابنته
ويقول:

أبنيـتني لا تجـزعي
كل الأنـام إلى ذهاب
نوحـي عليّ بحـسرة
من خلف سترك والحجاب
قـولي إذا كلمـتني
فعـييت عن رد الجواب
زين الشـباب أبو فراس

لم يمتع بالشـباب
أما قصائده خلال الأسر فإنها من
أروع ما قيل في شعر الفخر والبطولة
والكبرياء حيث يبرز شموخ الشاعر
رغم السجن ويظل أبدا لا يحني هامته
ولا تترقرق دمعته وتصبح قصيدته آية
من آيات الكبر والعفاد والتمرد على
الآلم.

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر
أما للهوى نهى عليك ولا أمر
بلى أنا مشتاق وعندي لوعة

ولكن مثلي لا يذاع له سر
يختار السقاف مجموعة من
الشعراء أغلبهم رواد المحن والمآسي
والمواقف الحاسمة التي غيرت وجه
التاريخ. أو أن قصائدهم قد أذيعت
واشتهرت وانتشرت واخترقت الأفاق
وشكلت سمات عصر في جميع
خصائصه الإنسانية.

فإذا قرأت عن أبي دلالة طربت
لمواقفه المستعذبة وروح الدعابة
والحذق والمهارة في مواجهة المأزق
والخروج من الورطة ظافرا بالعطايا

والهبات. ومن فرط ذكائه قدرته على
هزاء نفسه أمام المهدي حين قال له:
-لقد عاهدت الله لنن لم تهج أحداً
ممن في البيت لأضربن عنقك!!
فلم يجد من سبيل غير هزاء نفسه
إذ كيف يهجو القوم وهم جميعا
هاشميون فقال:

ألا أبـلغ أبـا دلا مـة
فليس من الكرام ولا كرامة
إذا لبس العمامة كان قدرا
وخنزيرا إذا نزع العمامة
أما الشاعر ديك الجن فهذا الذي
اغتال حبيبته ظلما وجلس يبكي أمام
جثتها ويندب حياته لهذه المأساة. إنه
شاعر الفاجعة.

وأبو العتاهية العاشق المنكسر
الضائع في ريح الصحراء بحثا عن
وجه حبيبته «عتبة» التي لم تبادله
الحب. فكان يكتب بدم القلب ودم
الروح ويجزع صارخا:

يا إخوتـي أن الهوى قاتـلي
فيسـروا الأكفان من عاجـل
عيني على عتـبة منهلـة

بدمعها المنسكب السائل
والعباس بن الاحنف شاعر الغربة
والوحشة والعشق الجريح. عاش
عصفورا مغردا ألعانه وراحلا بين
الأفنان بحثا عن تلك التي تسكن
خاطره وتأسر فؤاده.

ولكن هل اكتشف ذاته؟؟
لقد صور السقاف لحظات موته
التي جاءت أكثر غرابة في عناق مع
شجرة جرداء ارتمى على جذورها
يتنفس بصعوبة والتف حوله مجموعة
من العابرة فأنشداهم في رمقه الأخير:

يا غـريب الدار عن وطنه
مفرداً يبكي على شـجنه

النفس الأسيرة لعصرها الماجن الغارق
في اللذة الحسية وأوهامها. إنه أبو
نواس فجر عصره وشمس الحقيقة
الأخيرة ولذلك يأتي البحثري ليفخر
بذاته ويقول في عفة وطهر:

صنت نفسي عما يندس نفسي
وترفعت عن جدا كل حبس
وتماسكت حيث زعزعي الدهر
التماسا منه لتعسي ونكسي
وكان الزمان أصبح محمولا
هواه مع الأخس الأخس
ويقف السقاف شامخاً بأماجد
الشعر والذات التي تلفحها نيران
العصر..

يقف مواجهها صفعات الألم وطعنات
العشق..

عشق الأرض والتاريخ
عشق الإنسان لذاته
وعشقه لصورة المرأة الرمزية
حياته

يغزو السقاف عصرنا الهش هذا
العصر الذي تردى فيه الشعراء في
هاوية السريالية والنماذج الفنية
الغريبة والنثرية التقريرية الفجة.
وغابوا عن معارك المواجهة والنضال
الحقيقي حتى قصائد العشاق ابتذلوا
فيها صورة المرأة وارتموا في عالم آخر
غافلين عن جماهير الشعر.

وقد وفق السقاف من خلال هؤلاء
الشعراء العشاق أن يعرض للنماذج
الرائعة التي سكنت ضمير أمتها
بشرف وجهد وكفاح وعاشت متألفة
مضيئة. ورغم أحزان بعض هؤلاء
الشعراء فإنهم أثاروا تعاطفنا وحبنا
وصدقنا إنهم كائنات تسعى نحو
مجد جديد رغم الانطواء والعزلة
والحياة الصاخبة.

كلما جد البكاء به
دبت الأسقام في بدنه
وعندما سمع تغريد أحد الطيور
بجواره فتح عينيه وعاد يهذي بالشعر
ويقول:

ولقد زاد الفؤاد شجاً
طائراً يبكي على فنه
شقّه ما شقني فبكي
كلنا يبكي على سكنه
وشهق الشاعر شهقة ومات.
وحط الطائر بجناحيه يغطي وجه
الشاعر وتغريده ينزف دما.
فأين شعراء الغربة والوحشة
والمنفى من لوعة هذا الشاعر؟؟

إن السقاف لا يسرد مجرد وقائع
وإنما يفتح لك مدائن درامية للإنسان
بكل ما تتجاوب في داخله من
صراعات بين الخير والشر والاثم
والفضيلة والبراءة والذنوب كأنه حقا
يتعاطف مع الشاعر.

ويللم جراحه ويجفف نهر دمه
المهدور ويمسح عن جبينه الحزن
والتعب والدمع السخين. ويشكل
السقاف صورة درامية أكثر عمقا من
الأوصاف وزخرفة البلاغة وحواشي
الكلم. بل في بساطة ينثر تجربة الحزن
والحزن رحلة لتربية الوجدان ورققة
المشاعر وإيضاح دقة التعبير.

إن السقاف يحاول أن يلمس ما في
داخلنا ليغيب في تلك المساحة المضيئة
يغمرها بالورد والرياحين ويبحر إلى
ممالك مظلمة يحاول إضاءتها بشموس
العشق والإلهام ونهار حياة جديدة
تكشف عن قيم رائعة ومعانٍ نبيلة
ومثل عليا رائعة.

إذن ألم يكن أبو نواس رائعا...؟؟
ألم يكن نهارا جديدا في ظلمات

العرب

وتأصيل المسرح

الكتاب: العرب وتأصيل المسرح
المؤلف: د. خالد عبد اللطيف
رمضان

الناشر: رابطة الأدباء في
الكويت سلسلة كتاب
الرابطة (9)

الصفحات: 240 صفحة من
القطع الكبير
الطبعة الأولى: 2000م

عرض: زيتيب رشيد

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لذلك لم يستوعب المسرحيون العرب فكرة عدم وجود مسرح عربي، فبدأوا البحث في تاريخ الفنون الشعبية العربية عن أي شيء يمكن أن يكون بداية لفن مسرحي عربي! مثل فكرة السامر الشعبي ليوסף إدريس، والحكايات والمقلدات لتوفيق الحكيم، والأراجوز لعلي الراعي.

ومن هنا ظهر الاهتمام بتأصيل المسرح العربي، وترسيخ أسسه، في إطار الثقافة العربية الحديثة، لإنقاذه من القوالب الغربية المستوردة، وبيان خصوصيته المحلية.

ويأتي كتاب الدكتور خالد عبد

المسرح سيد الفنون قاطبة، ففي فضائه الرحب تلتقي كل أشكالها، ومن منهلها النثر، تنهل الروح الجماعية، وترتقي النفوس باتجاه حيوات أكثر سموا وأكثر إنسانية.

وقد أدرك المسرحيون العرب أهمية المسرح في حياة الشعوب، وبأن الشعب بدون مسرح يفقد ركيزة أساسية من ركائز وجوده وحيويته، وهذا ما أشار إليه يوسف إدريس قائلاً: «فما دام هناك شعب فمن خصائصه الحيوية ولزوميات وجوده أن يأكل ويشرب وأن يرقص ويضحك وأن يتمسرح».

ويلاحظ الدكتور رمضان أن إجمال ما جاء به المنظرون الأفراد والجماعات على حد سواء في مجال الوصول إلى مسرح عربي أصيل، يتمثل بمحاولة رفض الصيغ المسرحية الجاهزة التي وصلت إلينا من المسرح الغربي بمعمارها ونصوصه وأسلوب تجسيده، وحتى تكون الصيغة المقترحة مقبولة ومعبرة عن الشخصية العربية ومنسجمة مع ثقافتنا فإنهم يرجعون إلى التراث وإلى أشكال الفرجة الشعبية، والاحتفالات الشعبية، للأخذ من مظاهرها وعناصرها في طرح الصيغة المسرحية الجديدة، بحيث لا تكون منبته عن جذورها وتراثها، كما يتفق الجميع على ضرورة الانطلاق من الجمهور وإشراكه في العملية المسرحية، حتى لا يكون مجرد متفرج على الأحداث بل يطالبون إشراكه في صناعة الحدث واتخاذ موقف مما يدور حوله.

البناء الفني:

يستكشف الدكتور رمضان في الفصل الثاني البناء الفني في المسرحية العالمية بالرجوع إلى أرسطو، ومن ثم الرجوع إلى مختلف المذاهب المسرحية من الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة والرومانسية والواقعية والتعبيرية والمسرح التسجيلي ومسرح العبث والمسرح الملحمي، حيث لكل مذهب مسرحي قواعده وأصوله في البناء المسرحي، فيرى أن «الحدث» بقسميه البسيط والمركب، هو الوحدة الأولى والأساسية في البناء الفني للمسرحية،

اللطيف رمضان «العرب وتأصيل المسرح» ليدرس تلك الجهود التي بذلها المسرحيون العرب في محاولة تأصيل المسرح العربي فيتوقف عند محاولة سعد الله ونوس، وبحثه عن صيغة جديدة للمسرح العربي متخذاً من الجمهور بداية له، حيث الثنائية الأساسية في المسرح تتمثل عنده، في الجمهور والممثل، ومن ثم يجب معرفة طبيعة هذا الجمهور واحتياجاته وأفكاره والعمل على مخاطبته وشحنه لا تفرغه، أما المتفرج عنده على حد قوله «لا يستطيع أن يقوم بدور إيجابي كبير في توجيه المسرح وعلينا أن نعلمه كيف يقوم بهذا الدور، وأن نشجعه على الاضطلاع به بشكل فعلا حتي يتحقق لنا توجيه المسرح وتقويمه». ويضيف الدكتور رمضان أن سعد الله ونوس لم يأت بجديد، بل هو متأثر بأراء بريخت وبسكاتور في المسرح السياسي، وهذا رأيه أيضا بمجهودات عز الدين المدني الذي أعاد صياغة أفكاره سابقية، ويلاحظ الكاتب رمضان أن في جميع الطروحات قدرا من الحماسة أكثر مما نرى رغبة واعية.

ثم يتوقف الكاتب عند الجماعات المسرحية التي تشكلت في الوطن العربي في بداية السبعينيات للبحث عن صيغ مسرحية لتأصيل المسرح العربي، بعد ظهور الدعوات الفردية التي أطلقها رواد الإبداع، فقد ظهرت جماعة المسرح الاحتفالي في المغرب، ومسرح الحكواتي في لبنان ومسرح الفوانيس في الأردن وجماعة مسرح السرداق في مصر في أوائل الثمانينيات.

وأن الصراع بنوعيه الداخلي والخارجي، هو جوهر المسرحية وهو مبدأ التطور وسببه.

ومن ثم يعالج الدكتور رمضان، قضايا المسرح العربي، ويرى أن السياسة هي هاجس المواطن العربي، لما تعكسه على حياته اليومية من آثار تتعلق بمعاشه ومستقبله ومستقبل أبنائه، لذا رجت المسرحيات التي تطرح قضايا سياسية ولو بشكل غير مباشر تجنباً لقيود الرقابة وحدودها.

أما القضايا الإنسانية فقد احتلت حيزاً صغيراً، مثل مسرحية «الفراير» لـيوسف إدريس، فهي تطرح قضية فلسفية عن علاقة السيد بالتابع في كل زمان ومكان، أي من منظور إنساني وحضاري مطلق، هناك سيد وتابع سواء على مستوى الأفراد أو الدول، هناك القوي الذي يفرض سيطرته ويتحكم بالآخرين، ويأمر وينهي ويوجه، وهناك الضعيف التابع الذي ينفذ إرادة سيده المتبوع ويعمل لصالحه، فهو أداته لتنفيذ رغباته وتحقيق ما يريد.

ويتناول الكاتب أيضاً مسرحية «علي جناح التبريزي وتابعه قفة» لـالفريد فرج، ومسرحية «حفلة على الخازوق» لـمحفوظ عبد الرحمن في تناوله قضية فساد الحكم من قاعدة الهرم إلى قمته، ومسرحية «ديوان الزنج» لـعز الدين المدني حيث هناك دولة قاهرة ودولة مقهورة، ومسرحية «الملك هو الملك» لـسعد الله ونوس، ويتناول فيه قضية الحكم في النظام الملكي وعلاقة الحاكم بالمحكوم بصورة عميقة وناضجة، ومسرحية «مأساة

الحلاج» لـصلاح عبد الصبور، التي يطرح فيها قضية القاهرين والمقهورين.

أما عن مصادر الحدث، التي اعتمدها المسرحيون العرب كما يجدها الدكتور رمضان، فكانت من الموروث الشعبي والتراث أحيان، كونه يعيش في وجدان الناس يتوارثونه جيلاً بعد جيل، ولأنه يضيفي خصوصية على النص ويعطيه نكهة خاصة تحمل هوية المجتمع العربي وتتناسب مع ذوق الجمهور، مثل حكايات «ألف ليلة وليلة»، وقد اعتمدتها المسرحيات التالية: مسرحية «علي جناح التبريزي وتابعه قفة»، ومسرحية «حفلة على الخازوق»، ومسرحية «الفراير»، ومسرحية «الملك هو الملك». وأحياناً أخرى، اعتمد المسرحيون على التاريخ، بكل ما فهي من غزارة وغرابة بعض الحلول الجاهزة، مثل مسرحية «ثورة الزنوج»، كما مر استلهاهم التاريخ والتعامل معه في المسرح بمراحل عدة هي: مرحلة الإفادة من التاريخ في ربط المتفرجين بفن المسرح وبالأهداف القومية، ومرحلة استخدام التاريخ مهيجا سياسياً، ومرحلة استخدام التاريخ لعرض إنجازات الأسلاف وتقوية الروح المعنوية، ومرحلة العودة إلى التاريخ المتخيل ولكن بنظرة أعمق وأكثر قدرة على إيضاح الحاضر، ومرحلة مساءلة التاريخ ومحاكمة بعض شخصياته، ومرحلة رفض التاريخ كلية إذا كان مكتوباً من قبل من يعملون في خدمة السلطة والدعوة إلى تاريخ يرويه الشعب.

كما بحث الدكتور عبد اللطيف

والفصحى ومنهم توفيق الحكيم، ودعا بعض الكتاب إلى أن يكون موضوع المسرحية هو الفيصل في تحديد لغة التعبير، فكلما اقترب الموضوع من واقعنا الذي نعيش فيه كلما اقتربت لغة الحوار من هذا الواقع.

الشخصية المسرحية:

يلاحظ الكاتب أن المسرحيات التي تحمل أسماء الشخصيات هي الأكثر شهرة لدى جمهور المسرح، والأكثر جاذبية وإثارة لحاسة النقد لدى الدارسين، وقد واكبت كل المذهب والمدارس الأدبية.

في الفصل الرابع، يسهب الدكتور خالد عبد اللطيف رمضان في وصف ملامح الشخصية المسرحية العربية، وهي غالباً ما تكون من الطبقة الوسطى، القادرة على النهوض بالأحداث في المجتمع، فبعدما كان الأبطال من الملوك، تغيرت طبيعة البطل المسرحي على مستوى العالم، بعد ظهور طبقات جديدة، وذات شأن في المجتمع كالمثقفين والفلاحين والعمال وغيرهم من أبناء الشعب، وأصبح للإنسان العادي دوره المؤثر في الحياة والمجتمع، وأصبحت مشكلاته النفسية والفكرية والاجتماعية جديرة بأن تكون محور الصراع في مسرحيات ذات مستوى رفيع. تناول الدكتور خالد عبد اللطيف رمضان موضوع بحثه، بأسلوب أكاديمي رصين وسلس في آن معاً، وبمنظرة نقدية متميزة، مما يجعل الكتاب مرجعاً مهماً لدراسي المسرح العربي.

رمضان، في بناء الحدث، والصراع، في المسرح العربي، استشهد بكثير من مقتطفات المسرحيات التي تناولها، وهي نفسها التي ذكرناها سابقاً، ولكن يبقى التأثير بالقالب الغربي مهيمناً على المسرحية العربية، وخاصة أفكار بريخت، ويبقى الصراع بين القوى القاهرة والقوى المقهورة أكثر أنواع الصراع انتشاراً في المسرحية العربية. لأنه تعبير عن المتغيرات التي تشهدها المجتمعات العربية، في ظل واقع ينهك الإنسان العربي ويضيق عليه في معاشه وحرية.

اللغة الدرامية:

في الفصل الثالث يركز الدكتور عبد اللطيف رمضان على اعتبار الحوار، عماد المسرحية، ولكن ليس أي حوار، فالحوار المسرحي له خصائصه وشروطه التي تميزه عن الكلام العادي الذي يتبادله الناس في حياتهم اليومية، فالحوار بالنسبة للكاتب المسرحي هو المادة الخام التي يصنع منها فنه، وعليه أن يسعى إلى نسجه بصورة محكمة بحيث تؤدي كل جملة دورها في سير الأحداث ولا تكون دخيلة على الحوار، والاعتماد على تكثيف اللغة أي إيصال أكثر المعاني بأقل الألفاظ.

وعن لغة الحوار بالعامية أو الفصحى، يعرض الكاتب حجج أنصار العامية والفصحى، وكمثال على الحوار بالعامية، مسرحية «الفرافير» والحوار بالفصحى مسرحية «حفلة على الخازوق»، وقد ظهر فريق آخر يدعو إلى لغة وسطى بين العامية

من أسماك الخليج العربي

في كتب اللغة والأدب

■ الحلقة التاسعة

الأسماك عند العرب

■ أطيبها ■ أماكن تواجدها ■ طريقة طهيها

بقلم: خالد سالم محمد

ذكرت كتب اللغة والتراث العربي بقوله: «السّمك الذي يتغذى جيد أنواع الأسماك وأسماؤها وأطيبها، الحشائش وأصول النبات خير من كما ذكرت طبيعة الأماكن البحرية الذي يتغذى الأقدار التي تطرح من التي تتواجد فيها أطيب الأسماك المدينة. البحرية والنهرية.

وأعطى رأياً في السمك الطيب فقال: وأفضله ما ليس بكبير جداً، ولا صلب اللحم ولا يابس، ولا دسومة فيه ولا شحمية ولا حريفة، والذي لا يسرع إليه النتن إذا فصل عن الماء، ويختار من السمك الصلب اللحم ما هو أصغر، وأضاف: وما صلب لحمه مملوحاً خيراً منه طرياً، وأجود ما في السمك ما قرب من مؤخرها.

أجود الأسماك عند ابن البيطار

تحدث ابن البيطار صاحب كتاب

جاء في القانون لابن سينا: والسمك البحري محمود لطيف، وأفضل أصنافه الذي لا يكون إلا في البحر واللجة، والذي يأوي ماءً مكشوفاً، فالذي ترفرف عليه الرياح أجود من الذي بخلافه، والذي يأوي ماءً كثير الاضطراب والتموج أجود لأنه أشد حاجة إلى الإرتياض من الذي يأوي الراكد، وأجوده الذي يأوي إلى الأماكن الصخرية ثم الرملية. (١)

كما تحدث عن غذاء السمك الجيد

«الشواء» وهي أسهل وأحسن الطرق وأخفها على المعدة حسب رأي ابن البيطار حيث يقول: والمكعب من السمك على الجمر أخف على المعدة من المقلي في الدهون، ولا سيما الصغار منه، وما طاب لحمه وغلظ من السمك أكل بالصباغات «التوابل» والأشياء الملوقة.

ويستدرك قائلاً عن السمك المقلي: إذا ما لوث بالدقيق وقلي بالدهن فهو جيد (5).

رأي ابن سينا

أما ابن سينا فيقول: أفضل ما يؤكل، السمك المشوي على الطابق، أما المقلي فيصلح لأصحاب المعد القوية.

ويضيف: والمشوي أغذى وأبطأ نزولاً، أما المطبوخ فأفضل أن يغلى الماء ثم يلقى فيه. (6)

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

داود الأنطاكي

أما داود الأنطاكي فلا يختلف رأيه في تفضيل السمك المشوي عمن سبقه حيث يقول: يفضل أكل السمك طريا مشويا بالخل والثوم والخردل والمصطلي (7).

الأسماك النهرية

مثلاً تحدثوا عن الأسماك البحرية وبينوا خصائصها وأنواعها، كذلك تحدثوا عن الأسماك النهرية، ولا بأس من إيراد نبذة قصيرة عن هذا

الجامع لمفردات الأدوية والأغذية المتوفي عام 646 هـ عن صفات السمك الطيب بقوله: ومن صفات السمك الجيد، الحسن اللون الطيب الرائحة والذي يكون في الماء الصافي أجود وأفضل، خاصة إذا كان ذلك الماء يحرك بريح تهب. وأضاف أو أفضله أيضاً ما كان في بحر صاف نقي خاصة إن كان ذلك البحر ليس أرضاً ترابية ردغة بل رملية أو خشنة صخرية، وكان سمكه يستقبل الشمال كان سمكه أفضل، وذلك أنه تكثر حركته بمهب الريح الذي يخالطه مما يزيد في جودة الطبع، وتحدث عن جودة السمك الصخري ووصفه بأنه سريع الإنهضام وفي غاية الجودة لحفظ الصحة، وأضاف: ويتلو السمك الصخري في الفضل السمك اللجي (3).

السمك المالح وطريقة عمله

تحدث الملك المظفر يوسف بن رسول التركماني المتوفي عام 694 هـ في كتابه المعتمد في الأدوية المفردة، عن السمك المالح وأجوده فقال: أجوده ما كان طرياً قريب العهد بالتمليح، وما صلب لحمه، والسمك المالح ينبغي أن يسقى بالخل ومعه السذاب والكرفس، ثم يُشْرَح ويوضع عليه الخل والملح والتوابل (4).

طريقة تحضيرهم للسمك

أكثر الطرق التي كان يستعملها العرب لتحضير السمك، الشهي

الموضوع، فمما قالوا: الأسماك النهرية أفضلها الشبابيط ثم البوري والبنّي والقرميّط، وعن جودتها وطيبها فضلوا ما طاب ريحه وتوسط مقداره، وكان رقيق القشر، ولم يكن صلب اللحم ولا يابس به وكان في ماء عذب جار على الحصباء ويتغذى بالنبات لا بالأقذار.

وتحدثوا كذلك عن أصلح الأماكن التي يتواجد فيها السمك النهرى الطيب بقولهم: وأصلح الأماكن ما كان في نهر جيد الماء وكان يأوي إلى الأماكن الصخرية ثم الرملية، والمياه الجارية العذبة التي لا قدر فيها ولا حمأة، الكثير الاضطراب والتموج، المكشوفة للشمس والرياح، وأردأه ما كان في فوهة النهر مخرج الأقذار وما كان في بحيرات منقطعة عن الأنهار والبحار.

المراجع

1- القانون في الطب ابن سينا ص 392 طبعة دار صادر
الجزء الأول ص 392

بيروت لبنان منقولة بالافست عن طبعة بولاق مصر 1294هـ.

2- المصدر السابق الجزء الأول ص 392.

3- الجامع لمفردات الأدوية والأغذية ابن البيطار الجزء الثالث ص 34- اعادت طباعته مكتبة المثنى - بغداد - عن طبعة مصر سنة 1291هـ.

4- المعتمد في الأدوية المفردة - يوسف بن محمد التركمانى ص 241 - 242 دار المعرفة - بيروت لبنان 1982.

5- الجامع لمفردات الأدوية والأغذية - مصدر سابق ص 34 الجزء الثالث.

6- القانون لابن سينا الجزء الأول ص 392. مصدر سابق.

7- تذكرة أولى الألباب والجامع للعجب العجائب - المعروف بتذكرة داود. الجزء الأول ص 199 - المكتبة الثقافية بيروت لبنان بدون تاريخ.

8- الطب النبوي - ابن القيم الجوزية ص 326 - مؤسسة الرسالة بيروت لبنان الطبعة التاسعة 1986م.

شخص غير مقصود (*)

بلافة

المفارقة

في سرد

المألو

شحات محمد عبد المجيد

استطاع منتصر القفاش بكتبه
الثلاثة السابقة (نسيج الأسماء،
1989، السرائر 1993، تصريح بالغياب
1996) أن يحفر لنفسه منحى سرديا
مميزا يمكن وصفه بسرد التفصيلات
الحياتية والاهتمام بالمألو والمعيش
بوصفهما مادة سردية يمكن أن تخلق
بنية قصصية تغاير- من حيث التقنية
أو الرؤية- بنية القص التقليدي.

لكن اللافت للنظر- هنا، وفي
مجموعته القصصية الجديدة
(شخص غير مقصود)- هو هيمنة
«المفارقة»، لا بوصفها تقنية فحسب،
بل باعتبارها بؤرة للدلالة وبابا لرؤية
العالم السردى في هذه المجموعة
المتنوعة المداخل والأنماط الشخصية
والتيمات والرؤى.

فالمفارقة تتجلى، بدءا، منذ العنوان
الرئيسي- أو هو ذلك الدال الأكبر-
«شخص غير مقصود»؛ الأمر الذي
ينبؤنا نحن القراء بأننا نلتقاء حكايات
متعددة المنظورات وغالبا ما يحملون
أمزجة غير مألوفا أو معتادة. فمعظم
شخصيات المجموعة غير مقصودين
لذواتهم؛ إذ هم بمثابة حالات فردية
أو أنماط شخصية، يمكن الالتقاء بها
في حياتنا المعيشة، في المقهى أو
البيت الذي نسكنه، أو القطار الذي
نستقله عند السفر، وأحيانا في الحلم
أو في ثنايا الذاكرة القديمة. وهم
أيضا شخوص تتنابهم حالات
مزاجية أو انفعالية متباينة، وأحيانا
عقبية أو طفولية، أو هي شخوص
تمتدح من الأحلام والكوابيس
وتستعين بالهذيان واللاوعي..

وكأنها شخوص تنسج دائما عالما
مغايرا للواقع ومضادا للمألوف رغم
توغلها في بنيته العميقة.

بلاغة الإيهام:

تسعى قصص هذه المجموعة
الخمس الأول (خروج إنسان، القاتل،
عين واحدة، كيف بدأت الحكاية؟،
قطرات ماء) إلى إيهامنا - نحن القراء -
بأن ثمة أشياء وأحداثا وعادات
وشخوصا تتحرك وتتنامى، لكن
الأمر غير ذلك تماما. فالإنسان - أو
«الشخص» بوصفه حالة تنكيرية أو
تفردية - لا يخرج من بيته، في قصة
«خروج إنسان»، بحثا عن هدية
لحبيبته كما تنبؤنا الجملة السردية
الأولى: «من ساعة وهذا الإنسان
يبحث عن هدية لحبيبته» (ص9)، بل
هو خروج من أجل الخروج ذاته،
وإرضاء لذاته بأنه قد قام بما عليه
نحوها، إنه فقط بحث من أجل البحث،
لا لبلوغ هدف ما أو تحقيقه؛ فهو:

«في الحقيقة لم يكن يفحص أي
شيء، كل ما فعله كان يهدف أن
يعيش تلك اللحظة، ويطيل فترة
وجوده في المحل، ويشير بيديه إلى
أشياء كثيرة يأتيه بها البائع ثم يخرج
لأنه المفترض ما زال حائرا، ويبحث
عن حاجة لم يجدها بعد» (ص 11-12).
وسالم أيضا، في قصة «القاتل»،
حين تتنابه هذه الرغبة في القتل يبدو
صادقا أمامنا، فالرغبة تسكنه
وتسيطر عليه، إلى درجة أنه «لو سألته
أحد الآن.. متى ستقتل؟ لأجاب دون
تردد:

- حالا».. (ص 19).

لكن سالم هذا، حين يخرج من بيته
«زهقان - قرفان - عايز يغير جو...» -
بتعبير الراوي - تضعف رغبته
العدائية، وتعمل ذاكرته القديمة أيام
المدرسة الثانوية العسكرية؛ إذ «أعطاه
العسكري بندقية مورش، وانبطح
أرضا وأطلق ثلاث طلقات، لم تصب
واحدة منها اللوحة المعدنية،
واستعادها العسكري منه وهو يردد
مسرعا: كويس - اللي بعده».. (ص
25).

تعمل هذه الذاكرة القديمة بينما هو
«الآن وهنا» بالمقهى المجار لسينما
الفانتازيو، حيث أفلام القتل والعنف
والجريمة محكمة التخطيط هي
متنفسه الوحيد ومصدر لذته
وغوايته، إذ هو «يرتاح عند رؤية
القتيل غارقا في دمائه، ويتخيل
نفسه واقفا ينظر إلى أفق بعيد، يبحث
عن ضحية جديدة».. (ص 22).

وعند هذا المقهى بصفة خاصة،
سوف يعتاد سالم الجلوس لسنوات
لا نعرف عددها؛ إنه شخص ذو وعي
مضطرب يكاد يشبه وعي إنسان
قصة «عين واحدة»، ذلك الذي ينسج
حكاية بأكملها تدور في فضاء
مخيلته، بينما هو جالس على سريريه
يتأمل الغرفة بعد أن أيقظه فجأة
صوت قطتين متعاركتين ارتطمتا
بباب شقته وقطعتا بذلك أحلامه.
يستقيظ، فيتذكر - و«لا يعرف كيف»! -
«أن اليوم عيد ميلادها؟».

تغيب معالم الحجرة، وتظهر في
فضاء ذاكرته صورتها بعين واحدة،
بعد أن أصابتها قرحة العين،

فيستدعي حوارا تليفونيا كان بينهما:
«..مالك؟»

- من ساعة ما قمت وأنا مش
كويس .

- مش أول مرة.

- المرة دي بجد.

- يعني إيه بجد، وليه واخذ المسائل
بجد، وإياك ترد علي بجد».. (ص 36-37).

هي حكايات قد تبدأ برنين جرس
التليفون، كما في قصة «كيف بدأت
الحكاية؟» التي يصبح عنوانها جزءا
من بنية القصة:

كيف بدأت الحكاية؟

برنين جرس التليفون، وعلى غير
العادة لم أرفع السماعة مباشرة...»
(ص 39، 41).

وقد يتصاعد السرد بالإيهامي،
فيتماثل الحقيقي والمتخيل، أو تصبح
إلهام الحقيقية، الميتة في حادث عرق
منذ ثماني سنوات، مجسدة في
صورة فتاة أخرى تشبهها صوتا،
الأمر الذي يدفع القارئ- ويدفعنا من
ثم- إلى التعاطف مع الراوي
والشخصية في آن. فالقصة عبارة
عن تداعيات، ومونولوجات
مسرودة، ينسجها الراوي-
الشخصية عبر حوار ه مع الفتاة التي
تشبه حبيبته المفقودة «إلهام».

هكذا، يمكن اختزال بنية القصة
المضمرة في صيغة حوار قصير جدا،
يبدأ بعد الجملة السردية الأولى التي
تعلن عن انفتاح الحكاية بعد رنين
التليفون:

«هي: ازيك. عامل إيه. يا ريت
نتقابل. ده مهم قوي ليه..»

هو:

هي: تبقى مش عايز تشوفني.

هو:

هي: رغم إني ماشفتكش كثير.
بس أنت مختلف عنه. ما تقلش إزاي،
أنا عارفه ده كويس. ومين عالم مش
يمكن نبقى أصدقاء كويسين، وفوق
ما تتصور.

هو: تعرفي إن صوتك زي صوت
إلهام.

هي: إلهام مين؟

هو:

هي: أكيد صوتي مختلف عنها في
حاجة، وده محتاج تقرب مني.

هو وهي: اتفقنا..»

في هذه القصص الخمس، يصبح
الخروج أو القتل عبثيا، أو يصبح
القتل مجازا، فهو القتل للوقت أو
الفرغ أو السأم، في الوقت الذي
تصبح الحياة ذاتها عرجاء، أو ب«عين
واحدة»، وغير مكتملة، يمكن فيها
الموت بكآبته، أو هي حياة شديدة
الجفاف و القسوة وذات «قطرات ماء»
قليلة جدا.

مركبة السرد.. من يقودها؟

تنتقل بنا المجموعة من فضاء
الإيهام- أو لنقل مجازا الكذب على
القارئ، ذلك الذي يمارسه الراوي
بالاشتراك مع الشخصية، ومن
ورائهما «المؤلف الضمني»- إلى
خطاب سردي يبيّر على القارئ ذاته،
أو لنقل بدقة «المروى له». ففي

إنسان ينتظر أنثاه الغائبة حين تتوارى وراء ستار سميكة لا يمنحه إلا تموجات تكاد تختفي؛ الأمر الذي يدفعه إلى محاولة العثور على تشبيه يصف حالته المضطربة، في الوقت نفسه الذي يسعى إلى تدوين كل ما كان يعرفه عنها: عن اسمها، وعمرها، وعنوانها، وعملها،.... إلخ (قصة: «علامات استفهام»).

من هنا، تبدو هذه الطريقة في القراءة متسقة مع «قصص (نصوص) المسافرين» بصفة خاصة؛ لأننا ندور في فضاء مركبة سردية واحدة تنتقل بالراوي والمروى له. وبنا أيضا - من سياق زمني ومكاني إلى آخر، ومن محطة إلى أخرى، كما تضمنا بجوار «المؤلف» لننظر من «نافذة قريية» على «أشياء عابرة»، و«أشياء كثيرة»، و«أسماء».

ومع ذلك، نستشعر في فضاء «قصص المسافرين» أننا بصدد كتابة «رسائل» أو «مذكرات» تحمل إحساسا حميميا، يعتمد نقاء التواصل بين الذات الراوية والذات المروى لها، وأحيانا المروى عنها، وكذلك بين المؤلف والقارئ في آن. ولذا، تنتج هذه النصوص السبعة مدلولات تحيل إلى نسبية الحياة، وطبيعتها المتغيرة، فلكل شيء أكثر من وجه، أو «اسم»، ولا حقيقة مطلقة، ولا اسم ذا معنى ثابت... فقط هناك كسر لكل ما هو متوقع، وإحباط لكل مألوف.

من ذاكرة الراوي والمروى له:

في قصتي «أول ليلة» و«غرف

«قصص المسافرين» - وهي حلقة من سبع قصص داخل المجموعة - يصبح السرد مركبة لا يقودها السارد ذاته، بل يتحكم فيها المسرد له، حتى وإن بلغت إحدى القصص (النصوص) فقرة واحدة تضرر في عنوانها مرويا له (قصة: «أن تنتظر»). ولا نستثنى من هذه النصوص السبعة سوى النصين الأخيرين اللذين يسردان بضمير المتكلم الجمعي ثم المفرد («أشياء كثيرة»، «أسماء»).

وعلى الرغم من توجه ضمير المخاطب قصدا إلى مروى له، فإن ثمة إحساس براو مختلف يحمل الرسالة نفسها، والهموم ذاتها، حيث إيلا م الذات وإحباط توقع الرجل الذي ينتظر محبوبته دائما، متأكدا من حضورها، وانسحاب الأنثى من الحياة كانسحاب شهرزاد الراوية من أسر شهريار المروى له والمتنيم بالحكايات (قصة: صفحات كتاب قديم)، أو انسلاخ الحلم من سياقه الطبيعي ووضعه في سياق مغاير ومعكوس (قصة: أسماء). فضلا عن ذلك، فثمة تواصل بين قصص (نصوص) المسافرين السبع، يحيل كلا منها إلى الأخرى، في سياق دائري أشبه بحلقة متصلة الأجزاء:

فإحباط ذلك الإنسان المروى عنه في قصة «أشياء عابرة» يوازي - من حيث نتيجته - إحباط المروى عنه في قصة «أسماء» الذي لم يستطع التواصل مع أنثاه، حتى وهما في فضاء الحلم؛ ولذا يقول لها: «لماذا حتى في الحلم نكون حيث لا نريد؟».. (ص 70).

ومن ناحية ثانية، هو شخص أو

صغيرة»، يصبح السجن فضاء للحكاية، سواء كان سجنا خارجيا يتمثل في المعتقل، كما في القصتين السابقتين، أو داخليا يتمثل في سجن الذات (قصة: «أوقات»).

فراوي «أول ليلة» يسرد تجربة اعتقاله الأولى بضمير المتكلم المفرد، ومن وجهة نظر راو-مشاهد يراقب علاقة حمدي طالب كلية الطب الملتهب بشخص آخر من جنوب السودان قبض عليه لأنه ليس معه ما يثبت هويته: كلا الشخصين (حمدي، والشاب السوداني) غير مقصود لذاته؛ فأول ما يواجهه الراوي حين يصل «جابر بن حيان»، يقول عن حمدي: «سألني عن سبب وجودي هنا. - ما اعرفش.

لم يرد علي إلا بـ«عادي»...» (ص 7).

وحمدي أيضا سوف يؤكد للراوي؛ إذ يتعرف به عند لقائهما مصادفة في عربة ميكروباص-وبعد فترة من خروجهما من المعتقل- بأنه ليس الشخص المقصود، في الوقت الذي لا يزال الشاب السوداني يكرر لحمدي-الآن وهنا على مستوى القصة- أن من قبضوا عليه هم الذين أخذوا منه الأوراق، إذ لديه قناعة بأنه ليس الشخص المقصود.

هكذا، حين يصبح الإنسان غير مقصود لذاته، قد يتقمص دور الممثل مثلما فعل الدكتور حسن، صديق الدكتور سالم بالمعتقل (قصة: غير صغيرة): يدخل الدكتور حسن وهو يرتدي- على حد وصف الراوي له- «بدلة جينز وتي شيرت أبيض «هاي

كول».. (ص 79)، وبعد أن حجز بالدور الرابع «حيث عملوا (له) الواجب وأكثر».. (ص 80)، يدخل فيجد الدكتور سالم والراوي واجمين، فما كان منه إلا أن:

«وقف في وسط الزنزانة، وصفق بكفيه: عارفين الستات بيعملوا إيه في «وقفة العيد»..» (ص 80).

إنه يؤدي دورا مسرحيا كوميديا، وساخرا في آن، يحيل من خلاله فضاء السجن الصامت، أو غرفة الاعتقال المظلمة والباردة، إلى فضاء شقة صاحب، يجوب أنحاءها، ينظفها ويتجول في غرفها الصغيرة، حتى يهده التعب، عندئذ يغمض عينيه، بينما دخان سيجارته يتصاعد وهو يقول لمن حوله:

«وصيتكو العيال. خلوهم يستحموا».. (ص 81).

إنها جملة تنبثق من وجهتي نظر في آن، وتحيل من ثم إلى فضاءين: فضاء التخيل، وفضاء الواقعي، حيث المعتقل مع الدكتور سالم والراوي.

هكذا، يكتفي الراوي بدور «المشاهد»، على العكس تماما من موقفه في قصة «أوقات» التي تسرد بضمير المخاطب، حيث يستبدل المروى له بصمت الراوي صخبا وحركة، حتى وإن كانت حركات عبثية تنتهي بالفشل في الحصول على العملات المعدنية التي اعتاد ذلك المروى له منذ طفولته أن يفتش الأرض عنها بعينيه عندما ينتابه الأرق والضجر، على الرغم من تصاعد إحساسه في ذلك اليوم الكئيب بأنه لن يجد شيئا منها. عندئذ،

يقول له الراوي بعد أن يخرج من جيبه شلن فضة، يرفه في الهواء ويتركه يسقط :
«تركته يقع على الأرض . تقافز قفزات متسارعة . التقطته وعدت إلى صخب الميدان» .. (ص 90).

الكتابة بوصفها لعباً:

قد يفتر إحساس القارئ بالمفارقة، مع استمرار فعل القراءة، ابتداء من قصة «سرد المرايا». لكن وطأة المفارقة ذاتها لا تختفي، بل تسكن البنية العميقة للقصص (النصوص). وربما تتجلى في العنوان مثل قصة «يقظة» التي يفتتحها الراوي بضمير المتكلم قائلاً :
«لم يكن نوما.

لم يكن سوى إغماضة عين» .. (ص 101).

لكنه بهذه الجملة - المفتتح يكسر توقع القارئ، فيدخل بعدها مباشرة في سرد حلمه عن تلك الرقصة الغريبة التي قام بها مع مجموعة لا يعرف شخصاً واحداً منهم. وكأنه يسرد ما انعكس على مرايا ذاكرته المنامية، تماماً كما كان ينظر صورته كل يوم في المرآة التي انطفأ لون بروجانها الذهبي وتناثرت البقع السوداء على سطحها المصقول، لكنها - مع ذلك - «لم تكف عن عملها وإن صارت مهجورة» .. (ص 93).

هو، في النهاية، إذن، راو يمارس مهمته السردية كما لو كان يمارس مع القارئ لعبة، كلاهما تواضع على أعرافها وقوانينها، لعبة يتداخل فيها

الحلم وتداعي الذكريات ومشاهد المعيش اليومي :

«نفس الحلم، يتكرر دون أن يقدر على أن يحيله إلى كلمات تحكيه أو تحاول إظهار معالمة» .. (سرد المرايا، ص 96).

لكن اللعبة ذاتها لا تنفي، من ناحية ثانية، إيقاع المفارقة عن ممارسة اللعب، فاللعب خدعة، ومناورة، وتورية؛ حين يخاطب من يروي له قائلاً :

«إن صدقت ظاهري فهذا يعني أنك وقعت في الفخ. وإن كذبتني فأنت متواطئ مع صاحبي وكلاهما يكذب. ممثل يؤدي نفس الدور في كل مرة، وإن اختلفت ملابسه وتعددت المسارح التي يتبدل فيها» .. (البداية، ص 139 - 140).

من هنا، يصبح فعل السرد شركة بين الراوي والمروى له، وأحياناً المروى عنه أيضاً، وكذلك بين المؤلف والقارئ من الناحية ثانية؛ وعلى القارئ دائماً - ومن قبله المروى له - أن يعي جيداً تقنيات هذه اللعبة ومواضعاتها :

«ربما لن تصدق ما أقوله، بما أنني أنفي أية صلة لي بالواقع وبالحقيقة، وربما رحلتي إلى صوتي - الحلم، سأخطئ وأتوهم وأتخيل وقد أكذب، لك ذلك على الأقل في النهاية ستكون قد سمعتني ولم تسمع صدى صوت ليس لي» .. (البداية، ص 141).

يبدو لي، في النهاية، أننا بصدد نص ثري، لكنه نص يثير من التساؤلات أكثر مما يرضي قناعات

القارئ، أو يكسب تعاطفه أو يثير انفعالاته. ويبدو لي، من جهة ثانية، أنه ليس من الأهمية في شيء وصف هذا النص بالحادثة أو ما بعد الحادثة مثلاً، بما أن هذه المجموعة تضرب على وتيرة العادي والمألوف والمفارق، وتحثفي بالذات الفردية، وتتجاهل الأسماء، وتعلي من شأن التفكير والمفارقة.. وغير ذلك من ملامح وسمات. والشيء الأكثر أهمية، في هذا السياق، هو أن وضع هذه المجموعة في سياق كتابات منتصر القفاش السابقة أمر يثير سؤالاً دالاً؛ يمكن صياغته كالتالي: بما أن كتابة العادي والمألوف، وسرد التفصيلات من مشاهد الحياة اليومية، قد برزت لدى منتصر القفاش منذ مجموعته القصصية الثانية على وجه

الخصوص (السرائر) وحتى روايته (تصريح بالغياب).. فلماذا لا يزال هذا النمط من الكتابة هو المهيمن في هذه المجموعة (شخص غير مقصود)؟! علماً بأن بهذه المجموعة مساحات نصية أكثر ثراء اتصلت بسرد الأحلام والكوابيس، وتداعي الذكريات، أو اتصلت بالكتابة بضمير المخاطب (في «قصص المسافرين»).. لكن، لا تزال كتابة التفصيلات تزامحها وتطفئ عليها، وربما تزيحها من صدارة المشهد!

هامش:

(*) «شخص غير مقصود»، منتصر القفاش، أصوات أدبية، عدد 262، يونيو 1999، الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الزهد

بقلم: عبد الهادي صافي



<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

ذلك ليس من شرط هذا المقال.
قال أبو نواس هذا اللون من
الشعر عن دافع ذاتي، وعن تجربة
شعورية خاصة حادة، فقد كان في
بعض الأحيان يراجع ضميره
ويحاسب نفسه وقد أغرق في
الفسق والفجور، فيعبر عن ضياعه
وإحساسه بالذنب والخطيئة طالباً
العفو من الله سبحانه وتعالى بهذا
الشعر الزاهد.

وشعر الزهد فن عاطفي وديني
وتعبير وجداني عن مكنونات
النفس، لا يقال رهبة أو رغبة؛ ولكن
استجابة لمشاعر معينة والتجاء إلى

لم يكن موضوع الزهد معروفاً
في الشعر قبل العصر العباسي،
فقد نشأ نتيجة اضطراب الحياة
الاجتماعية، وانحرافها إلى اللهو
والمجون؛ وكان ردة فعل عن
الإباحية وحياة الفسق والزندقة
والفجور.

رائد تيار شعر الزهد في العصر
العباسي، أبو العتاهية، أنشأه فناً
مستقلاً بذاته، جديد النطاق
والمعاني، يعرضه دون مقدمة آخذاً
شكل المقطوعة الشعرية. ولن نتعمق
في جذور هذا التيار الضاربة في
أرض بعيدة إلى حيث المانوية، لأن

أجله، أو في أوقات متفرقة من حياته، فجرى على لسانه شعر فيه إحساس صادق:

الموت مناقـريب
وليس عنا بنـازح
في كل يوم نـعي
تصيح منه الصوائـح
فاعمل ليـوم عبـوس

من شدة الهول كالح (1)
وإن تكن الفكرة في الأبيات الثلاثة السابقة بسيطة وسطحية، فإننا نحس في هذه الأبيات التي سأرويها شعورا بوطأة الزمن وقباحة الموت:

سهـوتُ وغـرني أـملي
وقد قصـرتُ في عـملي
ومـنـزلة خـلقتُ لـها
جـعـلتُ لـغير شـغـلي
يـظل الدـهر يـطـلـبـني
وينـحـونـي عـلى عـجل
فـأياـمي تـقـربـني

ولديـتي من الأـجل (2)
وعندما كان أبونواس يترك نفسه على سجيته فإنه يقدم لنا شعرا صادق الإحساس، وذلك حين يتضرع إلى الله عز وجل، يرجوه العفو والمغفرة، ويتوسل إليه في شعر أقرب إلى البوح والمناجاة:

يا رب إن عـظمت ذنـوبي كـثـرة
فلقد علـمتُ بأن عـفوك أعـظم
مالي إـليك وسـيلة إلا الرجا
وجمـيل عـفوك ثم إنـي مسـلم (3)
والجديد في هذا الشعر هو اقترابه من تصوير النوازع النفسية الخاصة، والتجارب الشعورية الحادة، وابتعاده عن شعر المدح

الله العفو الكريم. وشكل القصيدة الزهدية لا يرتبط بأي غرض شعري آخر، ولا تقدم بمقدمة طلبية أو نحوها، ولكن تلج إلى الموضوع النفسي مباشرة، ومن هنا أخذت القصيدة الزهدية صفة التجديد، لأن كل الشعر فيما مضى كان مركبا من أقسام كثيرة: وصف الأطلال والغزل ووصف الرحلة في الصحراء، ثم يأتي بعد ذلك موضوع القصيدة الرئيس سواء كان فخرا أو مدحا أو هجاء أو غير ذلك.. هذا هو تقليد القصيدة العربية القديمة، فجاء أبو نواس ليخترق هذا التقليد الفني وكان ذلك في النعي على المقدمات الطللية ووصف الصحراء والناقة..

الشعر الزهدي عند أبي نواس يعتبر نطاقا تجديديا مستحدثا وهو من النطاقات الشعرية التي جدد فيها أبو نواس.

«صبا أبونواس ما صبا»، ولها ما وسعه اللهو، ولكنه كان في بعض الأحيان يستجيب لهذه الهزة العنيفة من صحو الدين والضمير التي تصيب الإنسان في لحظة من لحظات حياته، فتستيقظ مشاعره الدينية العميقة؛ فكان يعبر عن ذلك بشعر جديد في مضمونه هو شعر الزهد.

التزم أبونواس اللاهي الجد في هذا الشعر، ولكنه لم يتعمق فيه، فلم يصدر عن فلسفة عقائدية أو فكرية، ولا عن نظرة تأملية تلف الكون والوجود. فكان كل قصاراه أن يصور في شعر جيد هذا الشعور الطارئ: الخوف من الموت، وتذكر يوم الحساب، في أيام مرضه ودنو

والنفاق والتزلف إلى القصر والخليفة والسلطان، وبهذا الاتجاه الشعري الجديد نظفر بهذه النفثات الحري الصادقة النادرة في الشعر العربي القديم، والتي تنبع من نفس متأزمة، تحكي أزمة الإنسان مع الموت والزمن:

والمناياء أكالات

شاربيات للأنيام (4)

بهذا الشعر الوجداني، يقترب أبونواس من الشعر الإنساني الذي لا تحده حدود إقليمية أو حواجز قومية.

ومن الناحية الفنية لا يمكن أن يصل شعر الزهد عند أبي نواس إلى مستوى الشعر الإباضي، فهو أقل مرتبة منه، وأقل جمالا وإبداعا، ويمكن أن يندرج هذا الفن أعني فن الزهد تحت عنوان شعر الفكرة، الذي نطالعه عند المتنبي والمعري دون أن يصل إلى العمق الفكري أو الفلسفي الذي وصل إليه الحكيمان. ولكن يبقى السؤال الدائر: هل حقا كان أبو نواس عندما كتب شعر الزهد في آخر أيامه وقريبا من الموت، إن ديوانه لا يشير إلى ذلك، اللهم إلا هذان البيتان اللذان يدلان على أنه لم يتب ويتنسك إلا بعد أن غزا الشيب رأسه وانقطعت نفسه عن طلب اللذة والمتاع وثاب إلى رشده:

انقضت شررتي فعفت الملاهي

إذ رمى الشيب مفرقي بالدواهي

ونهنّني النهى فملت إلى العد

ل، وأشفقت من مقالة ناه (5)

كيف ننظر نحن في هذا العصر

إلى مثل هذا الشعر؟ وما الذي يعجبنا فيه؟ ولماذا نكتب عنه أو نوّرخ له؟.. يبدو أن له علاقة بالشعر الإنساني الذي يعالج فكرة إنسانية، وهي التي تقربنا منه وتجعلنا نتقبله في هذا العصر المتطور، فضلا عن أن هناك إشارات قد تند من بعض الأبيات تهرب من إسارها الزمني لتنتقل إلى الشعر الكوني الهارب من قيد الزمن وإسار المرحلة.

هذه الأبيات التي سأرويها لك استجادها الدكتور طه حسين في كتابه الرائع «حديث الأربعاء» حين تحدث عن أبي نواس وتناول شعره بالدرس والتحليل، ووصفها بالأبيات «القيمة»:

أية نار قدح القادح

وأي جدد بلغ المازح

لله در الشيب من واعظ

وناصح لو حظي الناصح

يأبى الفتى إلا اتباع الهوى

ومنهج الحق له واضح

فاسم بعينيك إلى نسوة

مهورهن العمل الصالح

لا يجتلي الحوراء في خدرها

إلا امرؤ ميزانه راجح

من اتقى الله فذاك الذي

سيق إليه المتجر الرابع

شمّر فما في الدين من أغلوطة

ورح لما أنت فيه رائح (6)

وإذا أردنا أن نعرف شيئا عن

فلسفة أبي نواس في الحياة فلن

نجدها في شعره الزاهد الجاد ولكننا

نتبينها في شعره اللاهي الهازل،

نجد منهجه ومبدأه في الحياة في

شعر الخمر والمجون والشيء

لديوان أبي نواس نبهوا إلى الخلط الواقع بين شعر أبي العتاهية وبين شعر أبي نواس، فقد نسب بعض الرواة قصائد لأبي العتاهية موجودة في ديوان أبي نواس، وكذلك كان هناك هذا الالتباس بين شعر أبي نواس وأستاذه والبة بن الحباب. الأمر الذي يدعونا إلى التحفظ في إطلاق الأحكام وعدم المبالغة في استخلاص الآراء النقدية حول شعر أبي نواس. والمنهجية العلمية - على أية حال - لا تحبذ المغالاة في الحكم على هذا الشاعر أو ذاك.

ومهما يكن من شيء، فإن أبا نواس قدم لنا في شعر الزهد تجربة شعرية صادقة، لا تكلف فيها ولا مغالاة، ولا تعقيد في الأفكار، فقد جاءت أفكاره بسيطة واضحة لا تحمل أي عمق فلسفي، ولا تحمل ألفاظه أي إيحاءات أو رموز يمكن تأويلها على نحو مغاير لما أراده.. وقد أدى ذلك كله بأسلوب جيد رصين.

الهوامش:

(1) ديوان أبي نواس، تحقيق أحمد عبدالمجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان - مصورة، ص 614.

(2)

(3) الديوان ص 618.

(4) الديوان ص 620.

(5) الديوان ص 621.

(6) الديوان ص 618.

(7) الديوان ص 610.

المدّش حقا أن يعقد الدكتور طه حسين في الكتاب المشار إليه سابقا «حديث الأربعاء» علاقة قوية بين أبي نواس وبين أبي العلاء، إذ يرى كليهما مزدريا للحياة ساخرا منها، ولكن أبا نواس استعان على حياته وتشاؤمه باللهو والقصف والمجنون، واستعان أبو العلاء عليها بالزهد والحرمان، فالنظرة الفلسفية في رأي طه حسين واحدة عند الشاعرين هي فلسفة التشاؤم وازدراء الحياة.

إذن فإن شعر الزهد عند أبي نواس يكاد يكون خاليا من أي عمق فلسفي، وهو أقرب إلى البساطة والتسطح في آرائه التي طرحها في هذا اللون الشعري.

إنه رجل عاش الحياة في لذتها ومتاعها، وانغمس في الإثم إلى أبعد الحدود، واستهتر بالدين وبالقيم الاجتماعية، وثار في وجه كل شيء يقف أمام لذته وفجوره، فكان لا بد وقد أحس في لحظة من لحظات حياته بالندم ووطأة الذنب - من شعر يمثل هذه المرحلة، يعلن فيه توبته، واستغفاره، يتسم بعاطفة دينية متوهجة:

أيا من ليس لي منه مجير
بعفوك من عذابك أستجير
أنا العبد المقرب بكل ذنب
وأنت السيد المولى الغفور
فإن عذبتني فبسوء فعلي
وإن تغفر فأنت به جدير
أفر إليك منك.. وأين إلا
إليك يفر منك المستجير(7)
وتجدر الإشارة إلى أن الدارسين

محمد الجاسر

المسيرة والعطاء

أ.د. عبدالله يوسف الغنيم

تصله بغاياتها. فكان اتصاله بالعلماء والأدباء والمفكرين. وكانت رحلاته المتواصلة للبحث عن نواصر المخطوطات العربية في مكتبات العالم واهتمامه بكل ما يتعلق بالجزيرة العربية وتاريخها، وجغرافيتها، وأنساب قبائلها، وراثتها الفكري العام.

ولد فقيدا عام 1328هـ 1910م تقريبا في قرية البرود في المملكة العربية السعودية، وفي كتاب القرية تعلم القراءة والكتابة وحفظ القرآن، ثم انتقل بعد وفاة والديه إلى الرياض حيث انتظم في الدراسة على المشايخ في المساجد، ثم التحق بالمعهد السعودي بمكة المكرمة، فتخرج فيه عام 1353هـ / 1934م متخصصا في القضاء الشرعي. وعمل بالتدريس

يعز علي أن أحدث إليكم عن عالم جليل، وصديق حميم، وأستاذ بار بأبنائه وتلاميذه جميعا، فلقد كان بالأمس مصدر عطاء علمي وإنساني فياض، واليوم - غدا فيما بيننا - ذكرى طيبة تملأ الأسماع والعقول والآفاق.

وعادة ما يحار الإنسان أمام البحر الزاخر، من أي الشواطئ يأتيه؟

فلقد عاش أستاذنا الشيخ محمد الجاسر - تغمدته الله بواسع رحمته - حياة حافلة بالجهد والمعاناة، اجتمعت له في بدايتها قسوة الحياة، واعتلال الصحة، فلم يقعه هذا أو ذاك عن طلب العلم، بل شب تواقا إلى المعرفة والاستنارة، واتسع عقله المتوقد، ونشاطه الذكي إلى التماس السبل والطرائق التي

المتعلقة بشبه الجزيرة العربية بين الدراسة المكتبية والدراسة الميدانية المبنية على فهم لطبيعة الأرض وسكانها وأعلامها الجغرافية. ولهذا فليس من السهل على غير حمد الجاسر أن يقوم بتحقيق كتاب «بلاد العرب» للأصفهاني أو كتاب «الأماكن» للحازمي أو «المغانم المطابة» للفيروز آبادي أو غيرها من أمهات كتب التراث الجغرافية، التي قام بتحقيقها ونشرها، وبلغ الغاية في تحريرها وتقويم نصوصها.

وقد كان تكريم الفقيه الراحل في حياته الحافلة بالعطاء حقيقة ملموسة، فقد حصل على الدكتوراه الفخرية من جامعة الملك سعود بالرياض، وعين أستاذاً غير متفرغ بها وحاز على جائزة الدولة التقديرية في المملكة العربية السعودية عام 1983م، وكرمه قادة مجلس التعاون الخليجي خلال القمة العاشرة في عُمان 1989، وحصل على جائزة الملك فيصل العالمية في أدب الرحلات عام 1996، وفي العام نفسه على جائزة سلطان العويس الثقافية.

أما التكريم الأهم والأسبق من هذا كله فهو انتخابه عضواً عاملاً في المجمع العلمي بدمشق (مجمع اللغة العربية) عام 1951م، ومجمع اللغة العربية بالقاهرة عام 1958م، بالإضافة إلى عدد آخر من المحافل العلمية العربية.

في ينبع وجدة ومكة والأحساء والظهران والرياض. كما عمل قاضياً في (ظبا) فترة وجيزة ثم عاد للتدريس، وآخر عمله فيه كان مديراً لكليتي العلوم الشرعية واللغة العربية في الرياض عام 1376هـ.

وقد بدأت علاقة الشيخ حمد بالصحافة وهو في سن الحادية والعشرين في أثناء دراسته بالمعهد السعودي بمكة المكرمة. وفي عام 1373هـ أنشأ صحيفة اليمامة، وهي أول صحيفة تصدر في الرياض، كما أسس أول مطبعة في نجد سنة 1374هـ، وهي مطبعة الرياض، وكان أول رئيس تحرير لجريدة الرياض. ثم انصرف إلى التأليف والتحقيق والنشر، فأنشأ عام 1386هـ (دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر) أصدر من خلالها مجلة «العرب» الشهيرة إضافة إلى عديد من المؤلفات المتعلقة بالجزيرة العربية التي نشر أغلبها ضمن سلسلة نصوص وأبحاث جغرافية وتاريخية عن جزيرة العرب.

وقد برز الشيخ حمد الجاسر كواحد من الرواد الكبار في مجال تحقيق كتب التراث العربي شهد بذلك شيوخ ذلك الفن وعمالته الذين أسهموا إسهاماً واضحاً في نشر التراث العربي في وقتنا المعاصر. ولم تكن معاناته للتحقيق مثل معاناة غيره، فهو قد قرن في تحقيقه للنصوص الجغرافية

حقوق الإنسان

المفهوم والممارسة

د. غانم النجار

لم يكن التعامل مع حقوق الإنسان كمفهوم وكمارسة ثابتا عبر تطور البشرية، بل كان المفهوم والممارسة مرتبطين إلى درجة كبيرة بحالة التغيير الاجتماعي والسياسي الذي شهدته الحضارات بكافة مسمياتها، ويتضح من خلال المتابعة الدقيقة لتطور المفهوم بأن أجيالا ثلاثة للمفهوم الحقوقي قد طغت وتأثرت بمجريات التغيير الحادث في العالم والملاحظ أن تلك الأجيال الثلاثة لم تظهر على الساحة الدولية فعليا إلا في إطار أحداث كبيرة تهز العالم. والملاحظ أيضا بأن الاهتمام بحقوق الإنسان لم يبدأ إلا بعد الحرب الكونية الثانية والمجازر التي اجتاحت العالم الغربي نتاجا لتلك الحرب مما أسفر عن صدور الاعلان العالمي لحقوق

الإنسان في 10 ديسمبر 1948 عن طريق الأمم المتحدة. كان ذلك الإعلان بكل الجدل الذي دار حوله والتحضير المضني الذي تم له (3 سنوات تقريبا) إيذانا بنقل حقوق الإنسان إلى مقدمة الأحداث، وإلى جعل تلك الحقوق قاعدة ومرجعية مؤطرة شاركت فيها شعوب العالم جمعاء. وتضمن ذلك الإعلان الجيل الأول من حقوق الإنسان الأساسية (الحق في الحياة، حق تكوين أسرة، حق السكن، حق الحرية... الخ) ثم تبع ذلك الجيل الثاني من الحقوق وهو ما سمي بالحقوق الاقتصادية والاجتماعية بعد فترة ليست بالقليلة ثم لحق ذلك الجيل الثالث من الحقوق، وهو الحق في التنمية والحق في بيئة نظيفة.. الخ.

ومن الواضح بأن تلك الحقوق الإنسانية تتأثر بشكل بارز باتجاهات العالم السياسية، فمنذ ١٩٤٨ ظهرت دول جديدة قد استقلت وصار لزاما عليها الدخول في منظومة الحفاظ على تلك الحقوق لحماية مواطنيها، إلا أن حالة الاستقطاب السياسي المعروفة بالحرب الباردة عطلت ذلك الاتجاه وجعلت من الانتقائية وازدواجية المعايير معيقا لتكريس تلك الحقوق.

وما أن سقط الاتحاد السوفياتي وتآكلت الحرب الباردة، عادت حقوق الإنسان بصورة أكثر لتملاً الفراغ الذي خلفه ذلك الرحيل.

واستمر الصراع مجدداً على مفاهيم اختلفت عن السابق حول الخصوصية الثقافية مقابل المبادئ

العالمية، وقد اتضح ذلك في المؤتمر العالمي لحقوق الإنسان الذي عقد في فيينا في يونيو ١٩٩٣.

ويبدو أن أهم ملحوظة هي أن الوضع الانفتاحي الجديد قد خلق استحقاقات لم تكن بهذه القوة سابقاً، فلم تعد الحكومات وحدها هي المحرك لهذا الاتجاه حيث تلعب المنظمات غير الحكومية دوراً أساسياً الأمر الذي أخرج الحكومات في مواقع كثيرة دافعة بتطور نوعي أدى إلى إيجاد المحكمة الجنائية الدولية على الرغم من معارضة الولايات المتحدة، والنشاط المضاد لمنظمة التجارة العالمية في سياتل والمفاهيم الغربية المضادة للعولمة.



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

أ.خ.ج

الذكرى السنوية الأولى

لرحيل البردوني

ومهرجان الشعر العربي الألماني

لخُتان ووسيلتان وفائتان

ومهرجان الشعر العربي الفرنسي،
ومهرجان الشعر العربي الأسباني،
وغيرها، إنها نزعة رفض التوصيف
الذي يبعد صنعا عن الحركة الثقافية
العربية والمساهمة في تنشيطها، فهناك
أسباب أخرى تجعل من صنعا هدفا
ثقافيا، وخصوصا في تطلعات الغربيين
الذين ينظرون إليها كعاصمة لبلد ذي
تاريخ عريق، يستوجب التوجه إليها، لا
سيما وهي تبحث عن مسارات ثقافية
جديدة تؤكد من خلالها رغبة المبدعين
فيها، على المساهمة في سبل الانفتاح
على الساحات الثقافية المختلفة، إضافة
إلى النظر إليها، كموقع جغرافي يستثير
البهجة والإعجاب بطبيعته ذات التمايز
والغراية والجمال، وبما تحمل هذه
الطبيعة من عادات وطباع تختلف عما
تعرفه المدن الكبرى والعواصم بما عُرف
عنها من حركة واكتظاظ وتباعدا.

يبدو صيف صنعا خارج
جغرافيتها، فمناخها الأليف ودرجة
حرارتها المعتدلة (بين 27-35) تقربا
صيفها من شتائها، ونهارها من ليلها،
وهذا امتياز نادر في منطقة يسبح القيط
حياتها بميسمه، فتتعثر أو تستريح
النشاطات الثقافية، وكأنها تستجيب
لرغبة القائمين عليها، في جعل المناسبة
الثقافية نشاطا موسميا وعابرا، مرتبطا
بدوافع غير ثقافية، لا تُحمل «الواقع» في
مثل هذه الحالة، أسباب مستلزماته!
ولكن هذا التوصيف ليس هو السبب
الرئيس، في أن تكون هذه المدينة العربية
العريقة موقعا لنشاطات ثقافية،
تخرجها من الإطار الضيق الذي تضعها
فيه الظروف، فهي التي عرفت الكثير من
المهرجانات والأسابيع واللقاءات
الثقافية الهامة، ذات الصبغة العالمية
كمهرجان جامعة صنعا الثقافي،

لقد امتاز هذا الصيف اليماني اللطيف بحدثين ثقافيين هامين: مرور الذكرى السنوية الأولى لرحيل الشاعر عبد الله البردوني، و«مهرجان الشعر العربي الألماني»، وقد حركت هاتان المناسبتان الحياة الثقافية وبثت فيها روح الحوار في الأسباب والوقائع والمحصلة.

البردوني وخصائص الشاعر الكبير

كأن الحديث عن البردوني، حديث عن مقدرة الشعر في خلق حالة من التواصل تفرض قيمها وتقاليدها وبنياتها الجمالية، حديث عن القيمة الشعرية في إضاءاتها إلى الحس العام، وتمثلها لهذا الإحساس تمثيلا جماليا عاليا، نرفع عن الشعر صفة المتواطئ مع الخل، أو الساكت عليه، مثملا يرفع عن الشاعر التقليدي صفة «التكسب» الأمر الذي أعطى للبردوني امتيازاً اجتماعياً وشعرياً ميزه عن الكثيرين من أبناء جيله، الذي أتاح من خلال بعض أسمائه المكرسة إحياء صورة الشاعر

القديم، بما هو معروف عنه من التمسح بأعتاب أولى الأمر، و«الترف» بظلال نعيمهم وخيراتهم، مقابل توصيفات ليس لها من وظيفة خارج إطار المهمة الإعلامية التي تجهد لتحسين صورة الواقع القبيحة عبر مضامين تتوازي فيها اللغة العائمة بمحمولها الطارئ.

لقد كانت الذكرى الأولى لرحيل عبد الله البردوني مناسبة في كثير من «المواد» المكرسة لها في الصحف والمجلات والندوات. للبحث عن أسباب «جماهيريته عند النقاد والشعراء والجمهور على حد سواء، فلقد أكد موته، والذكرى الأولى لموته، على أن

الشاعر الحقيقي المرتبط بالناس ليس «فائضاً» في حياتهم، وليس ميزة ومنتعة إضافيتين تحتلان في وقت الناس ما يمنحونه عادة لما هو غير أساسي، فلقد أثبتت مسيرة البردوني الشعرية والاجتماعية والسياسية، أن القصيدة التي تمثل سلوكاً متعالياً على الصغائر والمصالح، وتمتج من هموم الناس جذوة توقدها تغير في حياتهم وذوائقهم ومواقفهم.

لقد أكدت الكتابات التي تزامنت - وهي كثيرة جداً - مع هذه المناسبة أن المكانة التي احتلها البردوني بجدارة في ساحة الشعر العربي تعود إلى موهبة كبيرة، تخطى بها إعاقه البصر، وإلى قلقه المشروع على حيوات أبناء جلدته وحريتهم ومصيرهم، وإلى يقينه بأن الشعر وظيفة اجتماعية جمالية تستوجب سلوكاً يوازيها ليصبح الشاعر بذلك رائداً لترسيخ قيم المواطنة والإحساس بها.

مهرجان الشعر العربي الألماني وحوار الإبداع بين الشرق والغرب

انعقد مهرجان الشعر العربي الألماني في الفترة من 9-13 في الشهر الماضي في العاصمة صنعاء، بتنظيم مشترك بين وزارة الثقافة والسياحة اليمنية ومعهد «غوته» الألماني، وقد ألقى كلمة الافتتاح رئيس جامعة صنعاء د. عبد العزيز المقالح وتلاه وزير الثقافة والسياحة اليمني، وكانت كلمة ختام الجلسة كلمة الدكتور عبد الكريم الإيراني رئيس مجلس الوزراء الذي نوه بأن الشعر يغوص في أعماق الفكر

على ما يبدو خبرة في العلاقات العامة، أكثر مما لديها خبرة في العلاقات الثقافية، وقد أدت عزلة المكان (فندق شيراتون) وبعده، إلى عزلة في التواصل، أدت كما يرى البعض، بمهرجان ثقافي إلى تجمع وذلك تحت إحساس خاص، بضغط ظروف بدت وكأنها أمنية، فالدخول للافتتاح كان بدعوات خاصة، الشيء الذي ولد شعورا لدى أغلب اليمينيين، والشعراء الشباب منهم تحديدا أن للمؤتمر غاية أخرى، الأمر الذي أدى إلى ضالة واضحة في عدد الجمهور، ويبدو أن أسماء ليست ذات شأن في هذا الإطار قد تسالت إلى المؤتمر، وأسماء ألمانية أو عربية «متألنة» قد وجهته وجهة غير صالحة، فلم يدع على سبيل المثال د. عبد الغفار مكاي صاحب الباع الطويل في الألمانية، ولا فؤاد رفقه بجهوده المعروفة في هذا المجال، ولا خالد المعالي، المترجم وصاحب دار «الجمال» في ألمانيا، ولا نبيل حفار من سوريا، ولا قيس الزبيدي من العراق، وكان غياب أسماء سورية ومصرية وليبية وكويتية وأردنية وتونسية وجزائرية.. إلخ غيابا تاما يتعارض مع تسمية المهرجان لصالح زخم عراقي فائض، على حد توصيف أحد الحضور، أدى إلى بلبله وعدم توازن، مهما يكن فإن مثل هذه المهرجانات تفتح آفاقا واسعة، إذا قيض لها من يسيرها بالاتجاه الصحيح، خارج التوظيفات الخاصة لمثل هذه التظاهرات، ولا بد لها من إدارة من «أهل البلد» وإلا من أهل «البلد الثاني» في إطار علاقة صحيحة تحدد جدوى الزمان والمكان والحضور.

الإنساني «ويعبر بصورة متفردة عن مشاعر الإنسان الفرد والمتفرد وحده باعتبار أن الشعر كان وسيظل إبداعا فرديا ومتفردا ويجعل كل واحد منهم أمة». وكان شعار المهرجان «حضورنا قصيدة والحب في اليمن مهرجان»، قد تحول إلى أنشودة افتتاح وترحيب، وقد استمر المهرجان في قراءات شعرية ولقاءات نقدية ومداخلات «حول الشعر العربي الألماني»، و«إجابات حول اللقاء الإبداعي بين الشعر العربي والألماني»، و«الكتابة بلغتين أم التحدث بلسانين» عن تجارب شعراء عرب يمثلون هذه الثنائية كالشاعر الألماني- السوري عادل قره شولي صاحب هذه المحاضرة.

لقد كان هذا المهرجان وجدواه وأشكاله التنظيمية، مثار نقاشات وآراء كثيرة عرفت لها الصحف المحلية فترة انعقاده وبعد ذلك، ورغم حضور أسماء شعرية ألمانية كبيرة إلا أن المهرجان وبسبب في تنظيمه على ما يبدو قد تعرض لهجومات كثيرة استند على الوقائع في رفضها لنتائجه، وقد سبب اعتذار عدد كبير من المدعوين عن الحضور حالة من القلق الذي انعكس على سير المهرجان، فمن الأسماء الكثيرة التي لم تحضر: محمود درويش، أحمد عبد المعطي حجازي، أمجد ناصر، حسن نجمي، أحمد دحبور، غسان زقطان، عبده وازن، وعدد آخر من الشعراء والنقاد المعروفين الذي كان يفترض أن يصل عددهم إلى (150) مشاركا. وقد أشارت الصحف والتعليقات أن أحد أسباب عدم نجاح المهرجان هو سوء إدارته التي سلمت إلى شاعرة عراقية تقيم في ألمانيا، لديها

ثقافة هنيدي تواجه ثقافة عصفور..

السينما في مصر تغير جلدنا القديم

وموضة سوف تنتهي بسرعة وأنها ظهرت لظروف أزمة تحاصر السينما. وقد صدق حدس د. عصفور، ففيلم هنيدي التالي «همام في أمستردام» وجد نجاحاً أقل، أما فيلمه الأخير «الواد بليّة» فكان نجاحه أقل وأقل وظهر هجوم كبير ضده.

لكن هل معنى ذلك أن ما يحدث في السينما المصرية هذه الأيام، يعني أن جيل هنيدي موجة وانتهت، ولن تؤثر طويلاً على صناعة السينما المصرية؟ بالطبع الإجابة هي لا.. وذلك لأن الإنتاج الجديد في السينما المصرية، والذي يضم تشكيلة من الأفلام الكوميدية والرومانسية.. يؤكد أن السينما تغير جلدنا.. وأن ثقافة جديدة بدأت تظهر بين الشباب الذي يمجّد السهل والبسيط والسريع والمباشر، وترفض وصاية الكبار والأفكار القديمة وتبحث عن لغة جديدة خاصة

«العولة في غياب المضمون» عبارة غريبة وغير مفهومة أطلقها النجم السينمائي الجديد والشاب محمد هنيدي، في واحد من حواراته الكثيرة جدا، والمنتشرة حالياً بطول وعرض الصحف والإنترنت والقنوات الفضائية.

العبارة أطلقها هنيدي بعد نجاح فيلمه «صعيدي في الجامعة الأمريكية» وفي برنامج تلفزيوني شهير يذاع على الفضائية المصرية تحولت العبارة إلى نكتة يسخر بها مقدم البرنامج الصحفي والمحاور مفيد فوزي من هنيدي وجيله وأفكار وثقافة وسينما هذا الجيل، واشترك في هذه السخرية بوقار شديد الناقد والأستاذ الجامعي د. جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى المصري للثقافة، الذي بشر وقتها أن ما يحدث في السينما على أيدي هنيدي وجيله مجرد موجة

لا يفهمها إلا الشباب المتحدثون بها.. وهذه الثقافة هي التي تعزز التغيير الذي يحدث في السينما الآن، وهي ثقافة تناقض بالتأكيد ثقافة د. جابر عصفور التي تحترم الرصانة والغنى وبذل الجهد وتحقيق التراكم المعرفي، وتعزيز الإضافات الجديدة.

أفكار جديدة

وإذا طبقنا هذا الكلام على مجموعة الأفلام السينمائية التي أصبحت حديث غالبية الشباب في مصر مؤخرًا، وهي أفلام «الواد بلية ودماغه العالية» لمحمد هنيدي، و«الناظر» لعلاء ولي الدين، و«شورت وفانلة وكاب» لأحمد السقا، و«الحب الأول» لمصطفى قمر.

فسوف نجد أن الأفلام الأربعة، اعتمدت على الفكرة السهلة، والتناول البسيط، وتوزيع الأدوار على البطل الرئيسي والأبطال الآخرين بالتساوي، ولذلك حققت الأفلام جميعًا نجاحًا كبيرًا وإن كان متفاوتًا من فيلم إلى آخر.

لقد أصبح جمهور السينما الآن مهمومًا بالحياة أكثر من اللازم ومحاصرًا بالضغوط ولهذا فهو يريد أن يضحك، لكنه أيضًا يعاني من ضياع الأحلام والحب الحقيقي وخيبات أمل شخصية وجماعية متعددة، لذلك فهو يحتاج لقصة حب وللمسة شاعرية جميلة ينتصر أصحابها على الظروف القاسية، التي يواجهها المتفرج في حياته.. لكن هذا الجمهور لم يعد مستعدًا لقبول فكرة الرأي الواحد والبطل الأوحده، ولذلك فهو يرفض

السينما التي تعتمد على بطل أوحده، إنه لا يريد عادل إمام جديد، لا يريد زعماء، انه يبحث عن ديمقراطية في توزيع الأدوار، ديمقراطية تتيح للشباب المحاصر أن يصل إلى مرحلة الفعل الإيجابي، ولذلك كان نجاح الفيلم السينمائي المصري متحققًا بقدر تحقق هذه المتطلبات فيه وتوافر عناصرها.. لذلك كانت تجربة «الحب الأول» و«شورت وفانلة وكاب» أكثر نجاحًا من تجربة «الواد بلية» و«الناظر» لأن «الحب الأول» و«شورت» استطاعا أن يقدموا التوليفة بالكامل للمشاهد، خاصة فيلم «شورت وفانلة وكاب» الذي كان الأكثر نجاحًا.

وباقترب أكثر نجد أن «الحب الأول» قدم الشكل القديم للفيلم في صيغة جديدة، فقدم الممثلون مصطفى قمر وهاني رمزي وطارق لطفي، أي أنه قدم المطرب والكوميديان والفتى الشقي.. وفيلم «شورت» لم يعتمد على البطل أحمد السقا فقط بل قدم أيضًا شريف منير وأحمد عيد وهكذا تكتمل التوليفة السينمائية الجديدة التي يقبل عليها الجمهور، والتي بدأت مع فيلم «إسماعيلية رايع جاي» الذي ضم المطرب محمد فؤاد والكوميديان محمد هنيدي، والولد الشقي خالد النبوي والبنات الجميلة حنان ترك.. واكتملت التوليفة في فيلم «صعيدي في الجامعة الأمريكية».

لكن عندما حاول محمد هنيدي أن يصبح زعيمًا جديدًا ويتحول إلى عادل إمام آخر في فيلمه الأخير «الواد بلية» تحول عنه الجمهور، لقد كشف هنيدي نفسه من خلال طريقة حديثه وأفكاره،

وفكرة الفيلم واستعانت به بسعيد صالح الذي كان البطل الثاني في أغلب أفلام عادل إمام، واستعانت به بالمخرج نادر جلال وهو مخرج عادل إمام ونادية الجندي.. وهنا بدأ الجمهور يتحول عنه فالجمهور من الشباب يبحث عن بطل ديمقراطي، بطل يناسب عصر العولمة، كما يبحث عن أفكار عولمية تتناسب مع ماكدونالدز وطريقته في تقديم الطعام. ولذلك أيضا كان علاء ولي الدين أكثر نجاحا، لأنه وزع البطولة - التي أخذ منها نصيب الأسد - على المحيطين به، فهشام سليم أخذ نصيبا منها، وحسن حسني أخذ نصيبا وحتى الوجه الجديد أحمد حلمي، والوجه الجديد بسملة كلاهما حاز حقه في البطولة.

ثورة كاملة

وبخلاف هنيدي وعلاء ولي الدين وغيرهما من نجوم السينما الجدد.. فإن جيلا جديدا أصغر، بدأ يأخذ فرصة الظهور، في أدوار بطولة لأول مرة، ومن أول فيلم، وهذا يعني أن هوجة السينما الجديدة لم تأت فقط للتخفيف عن الناس وتقديم سينما سهلة خفيفة، بعيدا عن الثقافة الثقيلة المعقدة.

فما يحدث في السينما هذه الأيام.. أمر متكرر حدث قبل 20 أو 25 عاما، وسوف يحدث بعد 20 عاما أخرى.. فالسينما يجب أن تجدد نفسها من وقت إلى آخر، تجدد نجومها، وأفكارها وموضوعاتها.

ففي فيلم «حبة سكر» مثلا للمخرج

حاتم فريد، يتم تقديم 16 وجها جديدا دفعة واحدة في أدوار بطولة الفيلم.. وكما يقول المخرج: إنه عندما أراد تنفيذ فيلمه واجهته مشكلة اختيار الممثلين، فهو يحتاج إلى 16 ممثلا وممثلة من الشباب المشاهير، وعند البحث اكتشف أن عددهم قليل جدا، وأن كلا منهم يريد أن ينفرد بطولة الفيلم وأن أجورهم مرتفعة جدا.. فأنا لا أستطيع أن أدفع لهنيدي ثلاثة ملايين جنيه فبهذا المبلغ يمكنني أن أحقق ثلاثة أفلام. والمفروض النجوم عددهم يزيد ونوعية الأدوار التي يلعبونها لا نريد ممثلين نمطيين واحد كوميديان وواحد ولد شقي. وفي النهاية أخذت 16 شابا وفتاة ودربتهم على التمثيل، حتى يستطيع أن يستفيد منهم آخرون من بعدي.. أنا أرفض مقولة بعض المنتجين حول نجم الشباك، وأحاربها، لذا أنتجت فيلمي وقمت بتصويره بكاميرا فيديو ديجيتال. في الماضي كان هناك نجوم كثير، رجال ونساء، يلعبون الأدوار على مختلف أنواعها.. اليوم هناك ممثل واحد يريد أن يلعب جميع الأدوار.. ويضيف حاتم فريد: عندما بدأت في تصوير «حبة سكر» الجميع هاجموني وقالوا كيف ستبيع الفيلم، لكن عندما نظمت له عرضا خاصا، عدد كبير أعجب به.. وإن كنت أتمنى أن تتاح للفيلم فرصة عرض ولو أسبوع واحد، حتى نعرف رد فعل الجمهور، وهل نستمر في التجربة أم لا.. لقد عرضت الفيلم على الموزع بالفعل وأعجب به، وسوف يتم نقله على شرائط 35مم حتى يتاح عرضه.

استيعاب السينما في مصر، بالإضافة إلى أن أجورهم تلتهم نصف إيراد الفيلم، وهو ما يأتي على حساب جودته غالباً، وتدخلهم في عمل المخرجين بوصفهم نجوماً كباراً يفسد العمل ولا يضيف إليه.. كما أن هذه هي سنة الحياة فلا بد أن يظهر جيل جديد، بعد أن بلغ الجيل القديم من الكبر عتياً، ولم يعد مناسباً له إلا أدوار الآباء والجدود والشيوخ.

مصر القديمة في طبعة شعبية

صدرت في القاهرة مؤخراً ضمن مشروع مكتبة الأسرة موسوعة مصر القديمة للعالم الأثري المصري الكبير الراحل سليم حسن، والموسوعة تتكون من 17 جزءاً، يتراوح عدد صفحات كل جزء بين 600 و800 صفحة من القطع الكبير. وتتناول الموسوعة تاريخ مصر القديمة، وجزءاً من تاريخ الشرق القديم، من عصور ما قبل التاريخ إلى نهاية عصر بطليموس السابع، قبل عام 31 ق.م. وذلك مروراً بتاريخ الأسرات الفرعونية في الدول القديمة والوسطى والحديثة والإشارة إلى تاريخ فارس والعبرانيين والحياة والناس في عصور ما قبل الميلاد.

الموسوعة صدرت في طبعة شعبية، بسعر رمزي وذلك بدعم من السيدة سوزان مبارك حرم رئيس الجمهورية المصري، والتي ترعى على مدار عشر سنوات مشروعاً طموحاً هدفه إعادة الاحترام للكتاب والقراءة وتوفير كتاب لكل مواطن ومكتبة لكل أسرة تحت شعار القراءة للجميع.

ويقول الموزع السينمائي محمد حسن رمزي: اليوم لم تعد سينما النجم، بل سينما الفيلم، والدليل على ذلك أن هناك أفلاماً بنجوم كبار ينصرف عنها الجمهور، وأخرى بدون نجوم تحقق إقبالاً كبيراً.. والنجوم اليوم عددهم قليل، وكل منهم يقدم فيلماً في السنة، وليس معقولاً أن تعيش السينما في بلد كمصر على خمسة أفلام في السنة.. هذا بالإضافة إلى أن أجور هؤلاء النجوم عالية، ويرفضون لعب أدوار معينة..

وأنا أشجع موجة السينما الجديدة، لأن أصحاب هذه السينما يحاولون الخروج من نظام النجم الواحد بتقديم وجوه جديدة وشابة، وذلك لسبب بسيط هو أن معظم السيناريوهات تكتب لممثلين في عمر 25 إلى 35 سنة، والمعروف أن رواد السينما الحقيقيين في العالم هم الشباب من سن 15 إلى 25 سنة، وهؤلاء الشباب يحبون أن يروا صورتهم على الشاشة ممثلة في نجم في مثل عمرهم.

وأخيراً، فإن ما يحدث في السينما المصرية من ثورة على نظام النجم الأوحده، ومحاولة تقديم جيل جديد من الشباب رجالاً ونساء، يتقاسمون البطولة معاً، دون أن يصبح أحدهم زعيماً والآخرين كمبارساً.. هو شيء منطقي وصحي، فأغلب النجوم والنجمات تجاوزوا الخمسين وبعضهم تجاوز الستين، ولم يعد صالحاً لهم لعب أدوار طلبة الجامعة والشباب، كما أن عدد هؤلاء النجوم أقل كثيراً من

بسام حسين

تجربة المحترف الشعري ضمن تظاهرة «أيام الشعر» في سوريا لمريض هو الشعر

الشاعر جان بيير أوستاند:

كيف نحيا في اللغة مرتين

المحترفات الشعرية المهمة التي تعيد الانتباه نحو الشعر كفن قابل للتفاؤل حوله والتفكير بشأنه، ما يعطي من جديد فرصة لإعادة اختبار المنتج الشعري محليا وعالميا، بوصفه مادة قابلة للتحرير والتداول والحوار.

ذلك أن أيام الشعر هذا العام تضمنت برنامجا غنيا ومفاجئا، اشتمل على ورشات عمل لنقل نصوص شعرية من الفرنسية إلى العربية وبالعكس عبر تعريضها لاختبارات ترجمة وصياغة وتصفية وإعادة بناء وبحث، ما يجعل عملية الترجمة بهذا المعنى، تعبر الطريق إلى اللغة الأخرى مروراً بثقافة الآخر وليس بقاموسه إذا صح التعبير، ولقد عرضت نتائج ورشات العمل

جرت أعمال تظاهرة «أيام الشعر»، وهو نشاط يقوم به المركز الثقافي الفرنسي بالتعاون مع المركز الدولي للشعر في مرسيليا، حيث دعي كل من الشعراء، نزيه أبو عفش وممدوح عدوان ومحمد فؤاد إلى مرسيليا للاشتراك في أعمال المحترف الشعري مع شعراء فرنسيين هم: جان بيير أوستاند وجان شارل دوبول ونادين أوغستيني، هنا قراءة في التظاهرة وتجارب الشعراء المشاركين.

لم يتأكد بعد، فيما إذا كانت تظاهرة «أيام الشعر» التي ينظمها المركز الثقافي الفرنسي في حلب ودمشق قد أصبحت ظاهرة سنوية - جرت لسنتين على التوالي - غير أنها هذه السنة أكدت حضورها كواحدة من

هذه في أمسيات مشتركة قدمت النصوص مع ترجماتها بأصوات الشعراء أنفسهم في مرسيليا وحلب ودمشق.

هكذا باختصار جرت أحداث أيام عمل شعرية لا بد وأنها نادرة، إذ لم يسبق أن عرفنا احتكاكا على هذه الدرجة من القرب والكثافة والجدية، ما أعاد إلى الأذهان موقع الشعر كارتياح فني عالمي وممكن، وجعل من أيام الشعر هذه موعدا حميما للوقوف قرب الشعر إبان محنته التي لم تعد خافية على أحد، سواء هنا أم في الغرب، كما يمكن أن يتلمس في حوارات الشعراء وعروضهم لتجاربهم، محنة يمكن أن تمسك أدلتها في زيادة الأيام والأمسيات والدعوات للوقوف قرب الشعر، كما لو أن الشعر مريض عناية مشددة وما تلك إلا إسعافات. لعلني أكون مخطئا. ولعل الشعر وهو يمرض بهذه الآفة البطيئة لا يكون محتضرا ولست أظنه كذلك، بحيث يصح هذا الرأي نوعا من السؤال أكثر منه وصفة أو قرارا.

لقد أتاحت هذه التجربة بقدر ما، التأمل في المشهد الشعري السوري والفرنسي، اللذين يحملان مؤشرات مؤثرة على الشعرين العربي والأوروبي، وكان لا بد للمتلقي من أن يتلمس وبصراحة بعضا من هذه المؤثرات التي لم تخف قدرة الشعر الفرنسي المعاصر على الخوض السريع والمتجدد في غمار التجارب إلى أقصاها بنزوعه إلى إطلاق خصوصية الفرد داخل المادة الشديدة

التنوع والابتكار، وبنتيجة سريعة فقد بدا الشعر الفرنسي قاطعا لشوط ساحر أمام شعر محلي - على تنوع مدارسه وطرائقه نسبيا - بطيء ومتكرر وقلما ينفذ إلى الابتكار معيدا على أسماعنا المنجز الشعري لثقافة العقود الأخيرة من القرن الماضي بدرجات متفاوتة.

نزيه أبو عفش

قدم أبو عفش قصيدته «ساعة الذئب» - يعيدها للسنة الثانية على التوالي في نفس التظاهرة - وهي قصيدة طويلة مفعمة بالرثاء ومثقلة بعوالم الذات المستغلقة، والتي ترزح تحت ثقل سواد يعيد اكتشاف العالم تحت ضغط الألم، داخل نص تتبدل مفرداته واستدعاءاته ولا يتبدل هو في إخلاصه للصورة التي دأب أبو عفش على صياغتها لتجربته الشعرية والحياتية في آن والتي ظهرت في قصيدته ساعة الذئب، المهداة إلى فاتح المدرس، مناسبة أخرى لرسم سواد لا نهائي لحياته، هو سواد عميق تصعب في ظلمته قراءة الألم أو تلمس تفاصيله الداكنة بسبب من هذه العتمة التي تعم تجربتها، مما يجعل فرصة المتلقي عسيرة في الإمساك بالخيط ولو حتى تحت ضوء قليل، ولعل هذه القصيدة التي يميل أبو عفش في السنوات الأخيرة إلى أسلوبها كخلاصة لتجريبه الطويل بين أشكال شعرية متعددة ظلت تحيل القارئ إلى نبرة أحادية وتمسك التعبيرات الداخلية للنص من نتائج شبه مسبقة،

العربية عموماً والسورية، إلا أن ذلك لم ينفع كثيراً ولم ينعكس على خطه الشعري بمبانيه وتشكلاته وتجريبيته بقدر ما انعكس على موضوعاته بالمعنى المباشر للكلمة.

وظل شعره يفتقر إلى التجريب والخوض في الأمكنة التي لا يعود فيها النجاح والإبهار مضموناً، بقدر ما تصبح الحافة ومخاوفها هي مادته الأولية، حيث لا فائدة ترتجى سوى تجربة الفرد في لحظة مواجهاتها مع الحقيقة.

محمد فؤاد

هكذا بدأ محمد فؤاد الأكبر اقتراباً بين شركائه من تجربة الشعر الجديد في سوريا بحكم طبيعة نصوصه أولاً وجيله ثانياً، إذ إن محمد فؤاد هو واحد من جيل شعري تشكل في الثمانينيات داخل تجربة ملتقى حلب الجامعي، ثم استمر مع قلة من الأصوات التي نمت في الفضاء المتبدل لقصيدة النثر في سوريا، والتي ظلت على مدى الأجيال وفيه لمعلمها الأول (محمد الماغوط) الذي استمر في ممارسة تأثيره على هذه الأجيال مثل سحر لا ينفك!

ولأن كان فؤاد قد فكر باستمرار في ابتكار أشكال وتعبيرات متغيرة لقصيدة، إلا أن شيئاً ما ظل يحكم تلك المحاولات ويضعها في سياق مهتز، فإذا حضر الابتكار، خفت الأثر الجمالي، وذهب النص إلى موضوع اضطراب التشكل والإيصال وتحكمت التعبيرات والمفردات التي تخالها مثل أفكار أو مواد أولية لا

بحيث بدأ أبو عفش، صاحب التجربة الكبيرة، يرزح تحت ضائقة تفكير شعري لم تبشر بها تجربته الرائدة والطويلة كواحد من معلمي الشعر العربي المعاصر.

ممدوح عدوان

يتسم شعر عدوان عموماً بالابتعاد عن الخصوصية الفردية نحو قصيدة الصوت العالي والشعر الذي يستند إلى خطابة «القضايا» وتوسل الجماليات خارج الكتابة وفي حقول القيم والغناء والمبالغة والعام، وهو يلقي قصائده بطريقة تدفع إلى الشك بأنه قد أعدّها من أجل لحظات في النص توصله للتوقف لبرهة لإتاحة الفرصة للتصفيق الذي لا بدّ آتٍ.. إنه يمارس نوعاً من كتابة الشعر يخلط فيه بحرفية ومهارة، المقولات والصور الثابتة والمتفق عليها بحيث يتواطأ ذلك مع نوع من التلقّي «الجماهيري» السطحي، مدّعياً عواطفه الوطنية أحياناً أو النوستالجية نحو الماضي وقيمه العالية وحتى الذاتية ولكن بوصفها وسيلة للبوح أكثر منها التجربة الحقيقية لخصوصية الفرد، ولا يفوته أن يطعم ذلك بقصائد الحب والغزل الإيروسي سعياً نحو اكتمال المتعة وشموليتها!

وممدوح عدوان بلا شك واحد من رموز الثقافة السورية، أسهم وجوده دائماً في تغذية طبقة المثقفين بذلك النزوع إلى التمرد والجرأة في التعاطي مع مختلف الحرائك التي عبرتها الحياة السياسية والثقافية

كيف نحيا في اللغة مرتين، كل الكتاب يعيشون حياة ثانية.

لا أستطيع تقييم نصوص الشعراء السوريين المشاركين، لأنهم يكتبون في سياق سياسي وتاريخي ينعكس في حيز لا أملكه، ولا أعرفه، لكن هذا لا يمنع من القول إنني مستعد لإعادة التجربة مرة أخرى مع شعراء آخرين».

أستعير هذا المقطع الطويل من حوار أجرته جريدة السفير العدد (8602) 19 أيار مع الشعراء الفرنسيين الثلاثة الذين اشتركوا في الأمسية إذ لم أجد أكثر كثافة وخصوصية من كلام أوستاند عن نفسه، يستطيع أن ينقل بعضا من خصائص شعره الذي بدا لي كما لو أنه ذلك الطموح الصعب الذي تجهد تجربة الشعر السوري الجديد (والعربي عموما) في اللحاق به إلا أنه بدأ واضحا إلينا أن قطارا سريعا يحمل أوستاند بلا توقف، بينما نحن نقداول بشأن مواعيد الرحلات؟

لقد تركت قصائد أوستاند الساحرة أثرا ارتجت له المجموعة القليلة (ومع الأسف) التي حضرت الأمسية، ولم يقلل ذلك من أهمية شريكه جان شارل دوبول، ونادين أوغستيني إلا أن الاهتمام بالآخرين انصب في الاطلاع على شعر آخر ظلت خيوطه ممسكة بغرابتها وغربتها عن ثقافة لم تجد فرصة بعد الاشتغال على الشعر بوصفه استعمالا للغة كمؤثرات صوتية عند (أوغستيني) مثلا، بينما ظل الأثر الذي تركته قصيدة جان شارل

تزال في مواضعها الأولى، وربما ينقصها ذلك الأثر الذي يساعد على وجودها في مقطع واحد، ويعيد النص الطاقة التعبيرية من داخل عمارته المغلقة على الأغلب.

وتجربة محمد فؤاد الشعرية بدت أقل حرفية من سابقه - عفش وعدوان - وربما تلك إحدى ميزاتها إذ وبعد ديوانين وعشرين سنة من الكتابة، لم تستقر إلى ملامح وشخصية محددة بل ظلت تحتفظ بقدرتها على التجريب وإثارة الأسئلة، وازدانة شعرها على عربة الالتباس بعيدا عن المحسوم والمديح، وظل ذلك الصوت داخليا في قصائده يتلفت خائفا وخائبا، ويتمتع بطاقة داخلية تدعم سؤال حياته وشعره عن الجدوى.

الشعر الفرنسي في أيام الشعر

يقول جان بيير أوستاند، الشاعر الفرنسي المؤثر والذي كانت مشاركته مفاجأة لا تقدر بثمن: «في الواقع، لا أظن أن ما أكتبه هو «شعر»، أميل إلى تسمية ذلك بالكتابة، أحب أن أمزج الأنواع واللغات والكلمات، بدأت الكتابة لكي لا أعمل، إبان أحداث 68 في باريس قلت لأصدقائي المتظاهرين إنني ذاهب إلى المنزل كي أكتب بعض القصائد، ذهبت وبقيت هناك أكتب، وكتبت طويلا إلى اليوم، أحب الأعمال التي لا تشبه الحلويات (المربى)، لكنني لا أحب الشعر كثيرا، الكتابة هي العادة في وجود قلم وورقة وسؤال الكتابة هو

دوبول (في رثاء الأميرة ديانا) حياديا وغامضا بدرجة ما.

التظاهرة- الأسئلة

تجعل التظاهرة نفسها مناسبة لمواجهة الذات بعدد من الأسئلة، التي غدت ملحّة في عرض نفسها على واجهات وأسواق الثقافة عموما والشعر خصوصا، ولعل أبرزها هو ندرة المتلقي عموما وتراجع اهتماماته ووعورة الطريق للوصول إليه، إذ حضر أيام الشعر في الأمسية الأولى في حلب عشرون شخصا والثانية حوالي سبعين، ربما لأسباب تاريخية إيديولوجية لأسماء مثل ممدوح عدوان، ونزيه أبو عفش، وإلى أي مدى يستطيع ويجب على الشاعر أن يتحايل ويساوم ويبتذل لكي يكسب رضا السيد القارئ، ولعل السؤال الأهم إلى متى سيظل هذا القارئ-المتخيل- رقما مهما في معادلة الإبداع الشعري، خاصة إذا اعترفنا أنه- أي السيد القارئ- ملتفت عن الشعر عاجلا أم آجلا لظروف خارجة عن إرادته ومتصلة بصيرورة عصر وثقافة برمتها.

لماذا لا يتخلص الشعر من وهم القارئ- الجمهور نحو شعر التجربة- الفرد، التي يتشكل قارئها داخل فرصة خوض التجربة نفسها وموازاتها؟ على أي حال فإنه يظل سؤال الشعر المتلقى عسيرا وقويا وقابلا للتفكير.

والمسألة الأخرى التي يمكن أن يتوجه بها إلى الجهة المنظمة- المركز

الثقافي الفرنسي- تدور حول المعايير والسبل التي تم عبرها اختيار ممثلي الشعر السوري فمع تقديرنا لموقع- أبو عفش وعدوان- في الشعر السوري العربي إلا أن الدأب على تكرارهم كلما نودي على اسم الشعر يجعل فرصة الفعل الثقافي والتنوع تضيق، بينما تتوسع آليات التكريس والتجاهل، إذ إن الشعر السوري وبحكم خصوصية الحياة الثقافية السورية في العقود الأخيرة، قد قاد العديد من الأسماء المهمة وصاحبة الإنجازات المؤثرة، التي لم تحسن خبرتها في تسويق نفسها، إلى العزلة وعدم الانتباه، وفي حين ظلت تحفر في تجربتها واختبار وتطوير أدوات إبداعها، ظل شارع الأضواء يقود إلى أماكن أخرى، ومع أمني أن توجد الفرصة التي تليق بالالتفات إلى أسماء، لا أحصرها أبدا إذا قلت إنها من عيار منذر المصري وعادل محمود وفايز الحضور وعلي الجندي و بندر عبدالحميد ورياض الصالح حسين- أعرف أنه قد مات- وحسان عزت...، وأشدّد على أنني لست بصدّد إصدار قائمة شاملة وهناك أسماء شديدة الأهمية ومن أجيال أقرب وأقرب، تفرض أخلاقيات الحفر المعرفي والثقافي أن يتم البحث عنها خارج دائرة العلاقات الشخصية والمصادفات.

تظل الإرادة النبيلة التي تقف خلف كل هذا- أقصد التظاهرة- بدأب وأناة مدعاة شديدة للاحترام الذي يبقي خيط الضمير المعرفي والثقافي مستمرا ويخز حياتنا.